teatrul

pII
0584

10
1959

S U M A R

Pag.

ÎMPOTRIVA TONULUI APOLOGETIC ÎN CRITICA LITERARĂ ŞI ARTISTICĂ 1

PENTRU PRESTIGIUL CRITICII DRAMATICE

A. Pop Marţian — Şi criticul poate greşi ; *Irina Răchiţeanu* — Criticul — îndrumător judicios al creaţiei artistice ; *Franz Auerbach* — Criticul trebuie să cunoască şi procesul de creaţie ; *Dumitru Dunea* — Nu cronici concesive, dar nici demobilizatoare 4
B. Elvin CONSTRUCTIE ŞI PERSONAJE ÎN PIESELE UNUI DEBUTANT 13
Mihai Florea ESTE NOUĂ NOUA EDIŢIE CARAGIALE? 18

*

— TURNEUL MOSSOVIET (20. X — 1. XI 1959) (Fotomontaj din spectacolele prezentate în Capitală) 24

*

Lucia Demetrius ASPECTE DIN TEATRUL CHINEZ 26
Dina Cocea UN TEATRU NOU CU STRĂVECHI TRADIŢII 29
Florian Potra FIŞE DESPRE TEATRUL CHINEZ 34

*

Paul Langfelder UNELE ASPECTE ŞI PROBLEME ALE TEATRULUI ÎN R. D. G. 40
Fritz Erpenbeck DRAMATURGIA GERMANĂ ÎN PLINĂ ACTUALITATE 45
Karl-Heinz Hafranke TEATRUL PRIETENIEI DIN BERLIN 48

PUNCTE DE VEDERE

— PROBLEME ŞI CĂI ALE EFICIENŢEI ARTISTICE
Al. Finţi — Calitatea : problemă de disciplină şi de răspundere colectivă ; *Horea Popescu* — În primul rînd : măiestria dramaturgului ; *Lucian Giurchescu* — Măiestria porneşte de la abc... 51

PORTRETE ŞI MĂRTURII

C. Cristobald MIHAIL SADOVEANU ŞI TEATRUL 62

CRONICA

Semnează : *Eugen Nicoară, Călin Căliman, Mircea Alexandrescu, C. Paraschivescu, Liana Maxy* 71

TEATRE ÎN DEPLASARE

T. Zamfir — Asemenea turnee trebuie să se repete 81

TEATRUL DE AMATORI

M. Raicu — O importantă misiune ; *George Rîncu* — Din activitatea Casei de cultură „N. Bălcescu" 83

TEATRUL DE PĂPUŞI

Al. Popovici — Unde e Păcală? 85

ÎNSEMNĂRI

Nicolae Gărdescu — Vladimir Maximilian ; *Mircea Mancaş* — Amintirea lui G. M. Zamfirescu ; *B. Dumitrescu* — Circul în „haine noi" 87

MERIDIANE

Ira Vrabie — Stagiunea teatrală la Moscova ; *Ossia Trilling* — Două festivaluri dramatice în Anglia 91

CĂRŢI — REVISTE

S. Damian — Clarificări estetice stimulatoare 95

PII 0584

teatrul

Octombrie
10
1959
(Anul IV)

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL INVĂȚĂMINTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

ÎMPOTRIVA TONULUI APOLOGETIC ÎN CRITICA LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ*

În dezvoltarea ascendentă a literaturii și artei noastre pe drumul realismului socialist, critica marxist-leninistă joacă un rol însemnat, sprijinind din toate forțele noul, relevînd cu grijă și dragoste valorile create, semnalînd și analizînd deficiențele în scopul depășirii lor, respingînd influențele ideologiei burgheze. Partidul nostru, care acordă o mare importanță criticii literare și de artă ca instrument activ al luptei ideologice, a combătut, ori de cîte ori a fost nevoie, atît scăderea spiritului critic, tendințele de complimentare reciprocă, de tămîiere, cît și critica negativistă, destructivă, schimbul neprincipial de invective.

Critica literară și de artă reprezintă vocea opiniei publice. Ea trebuie să se caracterizeze prin obiectivitate științifică, prin consecvență ideologică și seriozitate. Critica noastră nu poate să fie tributară unor grupuri, prietenii sau gusturi excentrice, ea își îndeplinește menirea numai în măsura în care izvorăște din interesele și cerințele estetice ale poporului. Călăuza sigură a criticului, care-l ajută să nu piardă nici o clipă din vedere ceea ce este cu adevărat trebuincios și apropiat celor ce muncesc, este învățătura marxist-leninistă.

Ar fi greșit să-și închipuie cineva că spiritul critic este necesar numai în analiza unor lucrări proaste; dimpotrivă, cercetarea științifică exigentă a operelor de valoare e de natură să scoată în evidență tot ce este reușit, să atragă atenția asupra a ceea ce autorul n-a izbutit încă să realizeze și astfel să ajute pe creatorul de artă talentat să meargă mereu înainte.

După cum se știe, în ultima vreme au apărut numeroase lucrări literare și artistice interesante. Referindu-ne numai la literatură, remarcăm că operele tipărite recent poartă semnăturile unor scriitori de frunte, printre care Marin Preda, V. Em. Galan, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Zaharia Stancu, Eugen Barbu ș.a. Discuția în jurul acestor cărți este abia la început și fără îndoială că ea va reliefa valorile artistice reale cuprinse în aceste lucrări, precum și slăbiciunile lor reale în ce privește conținutul și forma. O asemenea analiză serioasă va fi numai în folosul literaturii noastre realist-socialiste, în folosul dezvoltării scriitorilor noștri.

Cu totul altfel pare a concepe misiunea criticii, de pildă, Radu Popescu, care în cronica sa la romanul *Pe muche de cuțit* de M. Beniuc, publicată în două numere consecutive ale „Contemporanului", nu găsește de făcut nici cea mai mică rezervă critică. Vorbind, într-o altă cronică din „Contemporanul", despre *Rădăcinile sînt amare* de Z. Stancu, același critic literar sugerează, în treacăt, că nici nu e cazul să se oprească asupra slăbiciunilor romanului, deoarece acesta este scris „pentru posteritate". Mihai Beniuc și Zaharia Stancu sînt scriitori apreciați de publicul cititor. Tocmai respectul pentru opera unor asemenea scriitori trebuie să impună criticului datoria de a face o analiză serioasă, iar nu o înșiruire goală de super-

---

* Articol redacțional apărut în ziarul „Scînteia", nr. 4635 din 23 septembrie 1959.

BIBLIOTECA ACADEMIEI

lative. Publicul prețuiește de asemenea creația dramatică a lui Horia Lovinescu și a primit cu căldură noua lui piesă *Surorile Boga*. Acesta nu era însă un motiv ca Andrei Băleanu în cronica sa din „Scînteia", subliniind pe drept calitățile piesei, să nu analizeze mai profund, mai amănunțit și deficiențele ei.

N-ar strica să ia criticii exemplu de la organizațiile de partid, de la colectivele de oameni ai muncii din întreprinderile socialiste : există oare la noi vreo analiză a activității — în orice sector și în împrejurări oricît de festive — în care alături de succese să nu fie arătate și lipsurile, obiectivele care mai trebuiesc atinse ?

ex. R. Teatru

Acoperind cu elogii nediferențiate multe din cărțile de care se ocupă, I. D. Bălan, în cronicile sale literare din „Luceafărul", nu are observații critice nici la volumul de versuri al lui Ion Brad *Cu timpul meu*, nici la *Oaie și ai săi* de Eugen Barbu, nici la *Jurnal de front* de H. Zincă, nici la volumul lui V. Em. Galan *De la potop încoace* etc. Scriind despre *Îndrăzneala* de Marin Preda, cronicarul „Luceafărului", după ce acumulează nenumărate epitete („excepțională", „rară pricepere", „aproape unică", reprezentînd un elogiu „măreț", „remarcabile mijloace", „admirabilă imagine" — toate acestea într-un singur paragraf), compară însemnătatea pentru literatura noastră a acestei nuvele — realmente reușită de altfel — nici mai mult nici mai puțin decît cu „ceea ce exploratorii veacului XV au făcut pentru îmbogățirea atlasului". Adică cu... descoperirea Americii.

Ce impresie poate să facă un asemenea limbaj umflat, ditirambic ? Cîtă seriozitate denotă el ? Un critic sau altul poate greși, poate să exagereze calitățile unei lucrări sau să nu remarce unele lipsuri ale ei. E vorba însă aici de o anumită atmosferă, care se poate generaliza dacă nu este risipită la vreme. Din păcate, în paginile unor reviste, tonul apologetic a devenit, în ultimul timp, un „obicei al casei". Dacă vom lua, de pildă, ciclul de articole monografice publicate în „Gazeta literară" la rubrica „Anul XV" (despre Mihai Beniuc de S. Bratu, despre Cezar Petrescu de M. Gafița, despre Maria Banuș de Radu Lupan, despre Marin Preda de D. Micu ș.a.m.d.) vom constata că cele mai multe sînt de fapt niște adevărate panegirice. Lipsite de spirit critic sînt și unele cronici semnate în „Gazeta literară" de M. Petroveanu, S. Damian. Volumele de versuri și problemele poeziei în genere nu s-au bucurat în ultima vreme de temeinice și profunde analize critice. Revărsîndu-se peste marginile cronicilor și articolelor, spiritul de reclamă își face loc și sub alte aspecte. De ce este nevoie, de exemplu, ca fotografia unui scriitor să apară în mai multe numere consecutive ale unei reviste, ba chiar și de mai multe ori în același număr de gazetă ?

Sună cel puțin neplăcut graba și excesul de zel cu care unele reviste nu se sfiesc să laude peste măsură lucrările propriilor redactori, schimburile de complimente între autori care se recenzează reciproc, patriotismul local al unor reviste etc. Const. Ciopraga, într-un articol de 14 pagini din „Iașul literar", nu găsește decît trei-patru rînduri pentru niște observații critice minore făcute celor trei „Tineri poeți ieșeni", a căror creație o comentează.

Lipsa de exigență se face simțită puternic și în critica de artă. Analizînd noile lucrări simfonice, criticii muzicali s-au limitat în mare măsură la aclamații neargumentate și — uneori — chiar nejustificate. Caracteristice în acest sens sînt articole ca : „Noua creație muzicală programatică" sau „Creația simfonică actuală" de Ilie Balea (publicate în „Tribuna").

Cronicarii plastici ocolesc deseori critica, mai ales atunci cînd este vorba de artiști consacrați (vezi de pildă colecția de adjective care țin loc de analiză a pînzelor unui artist de valoare ca Al. Ciucurencu, în cronica despre Expoziția anuală de stat a artelor plastice, semnată de M. Deac în „Informația Bucureștiului"). În paginile consacrate artelor din „Contemporanul" întîlnim numeroase materiale lipsite de exigență, cum au fost „Grafica de carte" de Eugen Schileru, cronica lui Valentin Silvestru la filmul „Mingea" etc.

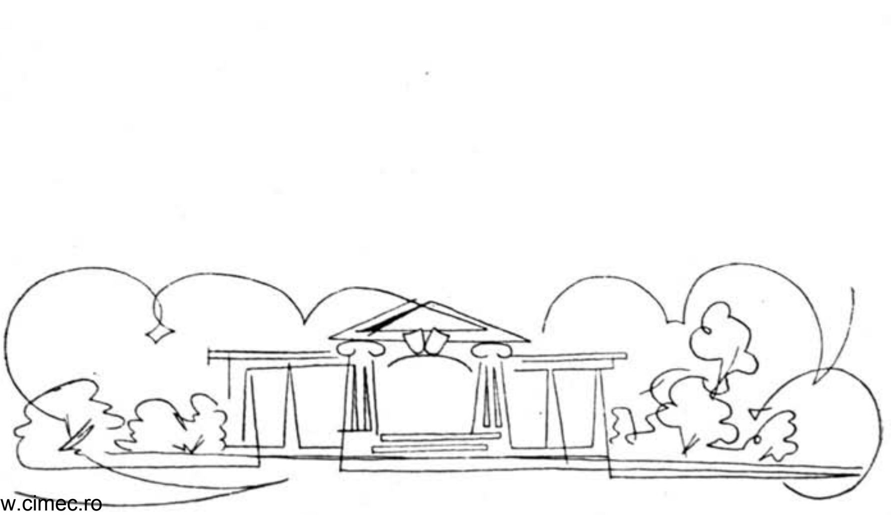
Se creează astfel un climat de tămîiere și satisfacție de sine, neprielnic creației. Scriitorii, artiștii și criticii înșiși s-au pronunțat în diferite ocazii împotriva oricărui rabat în aprecierea măiestriei artistice, au cerut o mare exigență, atît în domeniul conținutului, cît și al formei. Se înțelege, faptul că un scriitor sau artist este talentat și cunoscut nu-i creează o situație privilegiată, care să-l facă intangibil pentru critică.

E drept că sînt și unii scriitori care acceptă necesitatea exigenței doar teoretic sau atunci cînd e vorba de alții, dar văd în orice critică ce li se face lor, o „pilă" sau un „atac" pus la cale de vreun adversar literar. Unii scriitori iau chiar cuvîntul în presă, pe un ton iritat, respingînd dreptul altora de a aprecia în spirit critic lucrările lor. Se ajunge și la presiuni personale, telefoane de protest ș.a.m.d. Redacțiile nu au nici un temei să se lase influențate de asemenea intervenții, ele trebuie să țină seama că, alături de relevarea calităților, criticile juste, serioase, făcute pe un ton decent, științific, reprezintă un real sprijin pentru orice artist autentic. Acolo unde nu există critică și exigență se creează un aer irespirabil, stătut, se încuibează automulțumirea, comoditatea, stagnarea. Cine poate dori, și cui poate să folosească o atmosferă în care ar dispare principalul motor al dezvoltării creației — confruntarea de păreri, spiritul critic și autocritic ? O astfel de atmosferă este prielnică doar superficialității și lingușirilor ieftine. De asemenea, într-o atmosferă lipsită de critică ușor pot găsi teren favorabil recidive ale liberalismului, ușor pot trece pe sub ochii criticului neexigent lucrări nu numai slab realizate, dar și greșit orientate ideologic.

E necesar deci să fie combătut și înlăturat din critica literară și de artă tonul de paradă și de proslăvire, străin spiritului de partid. Redacțiile revistelor și ziarelor au în această privință un rol hotărîtor.

Anul din urmă s-a caracterizat printr-o bogăție a creației literare și artistice, au apărut numeroase lucrări consacrate unor teme însemnate, centrale. Cu atît mai necesară este analiza critică serioasă, principială, a acestor creații. Deocamdată, asemenea analize, cu rare excepții, lipsesc. În fața criticilor și a publicațiilor literare stă sarcina de a trece cu toată răspunderea la o muncă temeinică de studiere și aprofundare a noilor creații, ridicînd ceea ce este izbutit la nivelul unei experiențe pozitive a mișcării noastre literar-artistice, iar din slăbiciuni trăgînd de asemenea concluzii și învățăminte de ordin general.

Va spori astfel neîncetat eficiența criticii noastre, contribuția ei la ridicarea măiestriei creatorilor de artă și prestigiul ei în fața publicului larg.



PENTRU PRESTIGIUL CRITICII DRAMATICE

Anul trecut, se analizau și se constatau în paginile revistei noastre, unele neajunsuri ale criticii noastre dramatice, în lumina principalelor ei sarcini, printre care orientarea partinică a repertoriului, stimularea dramaturgiei originale, sintetizarea și generalizarea pe plan teoretic a experienței teatrului nostru („Teatrul" nr. 9/1958, Probleme și sarcini ale criticii noastre dramatice).

De atunci, critica dramatică a înregistrat fără îndoială progrese hotărîte, atît în privința fermității ideologice, cît și în străduința de a îmbrățișa cît mai cuprinzător problemele actuale ale teatrului nostru realist-socialist.

Totuși, efortul criticii de teatru de a se păstra la nivelul importanței ei misiuni nu a fost totdeauna și pretutindeni suficient de susținut.

Recentul articol redacțional din „Scînteia" (nr. 4635 din 23 septembrie 1959), intitulat Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică[1], *sezisează și subliniază în această privință manifestări de critică neprincipială, de conveniență; el arată limpede consecințele grave la care duce critica lipsită de obiectivitate, de consecvență și, în general, lipsa de critică: „Acolo unde nu există critică și exigență se creează un aer irespirabil, stătut, ce încuibează automulțumirea, comoditatea, stagnarea"*[2].

Criticii de artă, în speță cei de teatru, au de învățat din recentul articol apărut în „Scînteia" că activitatea lor trebuie să reprezinte, în același timp, un instrument eficace al luptei ideologice a partidului, cum și vocea opiniei publice; criticul de teatru are de îndrumat și de apărat interesele estetice ale poporului. Împreună cu toți activiștii din frontul criticii, cronicarul dramatic trebuie să lupte împotriva atmosferei de îmbîcseală, împotriva limbajului ditirambic, a spiritului de reclamă care formează, de obicei, recuzita tonului apologetic, utilizat față de unii scriitori, artiști sau regizori, creatori de spectacole.

Analizînd munca criticilor de teatru în lumina articolului din „Scînteia", se poate observa că, pe de o parte, unii critici și unele cronici au trecut cu ușurință peste deficiențele sau imperfecțiunile realizărilor artiștilor noștri fruntași, iar pe de altă parte, au întrebuințat un ton prea aspru față de încercările timide și uneori cu adevărat nereușite ale celor care sînt la început. Și într-un caz și în celălalt, criticii de teatru s-au dovedit lipsiți de exigență și de obiectivitate. Astfel, pasajele articolului din „Scînteia" care reproșează criticii că n-a fost destul de eficientă, că n-a contribuit în măsura cuvenită la ridicarea măiestriei creatorilor de artă, că nu și-a sporit prestigiul în fața publicului larg, sînt în esența lor cît se poate de valabile și pentru critica teatrală. Articolul arată în încheiere că este necesară „analiza critică serioasă, principială" a creațiilor de artă din ultimul timp și precizează că „deocamdată, asemenea analize, cu rare excepții, lipsesc". Articolul din „Scînteia" mai subliniază rolul hotărîtor pe care-l au redacțiile revistelor și ziarelor în privința combaterii tendințelor nesănătoase, manifestate în critica literară și artistică.

Astfel privită, discuția pe care revista noastră o inițiază asupra criticii de teatru, apare deplin îndreptățită. Problemele acestei critici sînt numeroase și felurite. Fundamentale însă rămîn desigur acelea ale fermității partinice, ale exigenței și ale obiectivității. Nu este loc în critica dramatică nici pentru tămîieri, nici pentru invective deplasate; lipsurile operelor de artă — lucrări dramatice sau realizări

---

[1] Reprodus integral în numărul de față.

[2] Pe alt plan, spre sfîrșitul stagiunii trecute, artistul poporului Ion Finteșteanu publica în două numere consecutive din „Gazeta literară" (nrele 25—26/1959) o analiză destul de densă a raporturilor dintre cronica dramatică și realizatorii spectacolului. Centrul de greutate al celor două articole cădea pînă la urmă pe cîteva manifestări de necompetență sau de superficialitate ale unor critici, în special pe lipsa unui climat necesar de reciprocă cunoaștere și înțelegere.

scenice — trebuie să formeze obiectul unei analize științifice și să fie arătate deschis, indiferent de personalitatea autorilor.

În discuția de față, revista noastră își propune un dialog cu oamenii de teatru. Au și vor avea cuvîntul actori, regizori, scenografi, directori ai instituțiilor teatrale din țară. Intervențiile lor, nădăjduim, vor contribui la creșterea prestigiului și eficienței criticii noastre dramatice, creștere care să fie pe măsura înfloririi generale a frontului teatral realist-socialist din patria noastră.

Și criticul poate greși

Exercițiul criticii de artă – ca și cel al criticii literare de altfel — nu se poate face în mod util fără o riguroasă orientare științifică, fără exigență, fără măsură și — aș putea să adaug — fără deplină seriozitate. În ultima vreme, deși în general just orientată, critica noastră artistică și literară a manifestat, în diferite forme, și unele abuzuri de ordinul lipsei de principialitate, fapt care a determinat apariția articolului *Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică,* publicat de curînd în ziarul „Scînteia".

Articolul semnalează o stare de lucruri care, pe drept cuvînt, trebuie oprită să prindă rădăcini : proslăvirea unor consacrați, supunerea în fața unor „grupuri, prietenii sau gusturi excentrice", cum spune articolul mai sus-amintit. Critica realist-socialistă nu-și poate îndeplini cu adevărat menirea „decît în măsura în care izvorăște din interesele și cerințele estetice ale poporului".

Așadar, în *critica literară :* tămîierea unor „consacrați", care se socotesc privilegiați și deci intangibili, serviciile reciproce în cadrul aceleiași redacții ; în cea *teatrală :* cronici oferite omagial parcă, întocmai ca niște imense jerbe de flori cu miros amețitor, acelor artiste sau artiști despre care nu se obișnuiește să se vorbească decît la superlativ și cărora nu le poți face nici o observație fără să-ți fie teamă că te compromiți, sau acelor prieteni și prietene din lumea slujitorilor scenei, care știu să fie atît de îndatoritori și se pricep așa de bine să învăluie pe critic cu nori de adulație ce amorțesc exigența !

Dar — căci este și un „dar" — criticul ce acoperă cu flori, știe că nu trebuie să-și uite rolul, ce nu se poate mărgini numai la „ode" ; el apucă din cînd în cînd și tolba cu săgeți, menite să-i restabilească prestigiul severității critice, și țintește, în dreapta și în stînga, în „simplii muritori" ! Exces într-o parte, tocmai din pricina excesului din cealaltă.

Dacă leg aceste două „fenomene" între ele, o fac deoarece eu cred în perfecta lor interdependență. Neprincipialitatea criticii apologetice atrage după sine, în virtutea nevoii de echilibru, neprincipialitatea criticii injurioase simplificatoare, neargumentate.

Este încă foarte puternic ecoul cuvintelor rostite de tovarășul Nikita Sergheevici Hrușciov în marele său discurs ținut în fața scriitorilor din U.R.S.S., unde se vorbește de acei critici de artă care uită de „aportul regiei și interpreților, scriind jignitor despre directorii de scenă sau despre actori".

S-a întîmplat însă la noi, anul acesta, ceva nou, semnificativ, în rîndul criticilor dramatici fruntași. Au început să fie exprimate în presă deosebiri de păreri ale criticilor asupra aceluiași spectacol. Un critic a învinuit pe altul că a fost de o severitate exagerată față de anumite aspecte ale unuia din bunele spectacole ale stagiunii ; celălalt i-a răspuns. Un actor (Ion Finteșteanu) a prins din zbor prilejul să scrie rînduri relevante despre puterea abuziv folosită, uneori, de o parte din critica dramatică, aducînd în sprijinul său multe citate.

Văd că revista „Teatrul" deschide acum, în paginile sale, o tribună la care invită pe oamenii de specialitate să discute problema criticii dramatice în raporturile sale cu teatrele, cu publicul, cu actorii etc. Probabil că actorii (și regizorii) vor fi ispitiți, cu acest prilej, să „iasă la gard, să dea cu praștia în critici", cum se exprimă atît de sugestiv Ion Finteșteanu în articolul său. Lucru care s-a întîmplat foarte rar pînă acum, fiindcă pînă azi actorii și-au spus mai puțin părerile în această problemă — fie că s-au sfiit să le tipărească, fie că nu le-a dat mîna să se pună rău cu criticul, care i-ar fi pîndit să le dea note de talent la jurnal.

Actorii sînt chemați să-și spună cuvîntul. Tribuna le stă la dispoziție... Sîntem încredințați că vor vorbi cu curaj și cu obiectivitate.

Datoria criticului de teatru este — credem noi — să facă lumină asupra piesei reprezentate, să-i desprindă supratema, arătînd folosul lucrării dramatice pentru societate, să facă educația artistică-ideologică a spectatorului prin analiza pricepută a interpretării regizorale și actoricești. Să urmărească și să încurajeze pe scriitorii dramatici și pe actorii tineri, să creeze climatul necesar pentru dezvoltarea talentelor mature. Totul, fără demonstrații obositor erudite: totul, la un nivel ridicat, dar sobru și clar.

E bună și salutară grija criticului sever, ca în distribuțiile pieselor să nu mai apară actrițe și actori care nu sînt apți a susține rolurile: poate că regizorul s-a înșelat, a supraestimat puterile actorului sau ale actriței, dacă nu cumva i-a protejat chiar cu știință; poate că acest lucru l-a făcut însuși directorul, care i-a impus regizorului un element slab. E bine deci să existe în sala de spectacol exponenți ai opiniei publice, pricepuți în materie, oameni de gust cu o cultură completă, critici exigenți, principiali. Cine ar putea fi mai indicați să mențină arta teatrală la un nivel ridicat? Dar pentru asta, criticul să nu se lase îmbătat de misiunea ce-i revine și să nu devină un mic tiran al slujitorilor teatrului. Nimic nu trebuie să-l îndreptățească a renunța la urbanitatea expresiilor și a părerilor ce emite. Dacă cititorul va fi silit să afle din gazeta pe care o cumpără în fiecare zi că cutare actriță „a mers pe linia unor efecte facile de *buze, de gușe, de gungurit*, a unei intonații care *dă fiecărei fraze o linie de pod suspendat*, fermă la primul și la ultimul cuvînt, și făcînd între ele o *burtă*, care...", el, cititorul, nu va înțelege nici cum și-a jucat actrița rolul și nici de ce un critic inteligent trebuie să recurgă într-o cronică dramatică („Romînia liberă, nr. 3850) la un asemenea vocabular... anatomic. La ce folosesc asemenea aprecieri jignitoare? Oare, cei vizați își pot măcar îndrepta greșelile, după ce au înghițit jignirea?

autor

Nu e plăcut pentru spectator să fie derutat de gazeta lui preferată în care citește deseori, fără a i se demonstra cu argumente că ceea ce a aplaudat el n-a fost valoros, că criticului nu i-a plăcut nimic și că a stat „nemuritor și rece" în mijlocul entuziasmului general.

Sutele de reprezentații pe care piesa le face în decursul anilor confirmă însă entuziasmul *publicului* de la premieră... și astfel vedem cum spectacole „scărmănate" de cutare critic se bucură de cel mai mare succes. Publicul simte că în scrisul criticului nu e adevăr, și nu-l crede. Pe această cale, critica ajunge la ineficacitate.

Cineva a scris de curînd că succesul de public n-ar fi un criteriu absolut de judecat valoarea unui spectacol, și că nu se știe dacă n-ar fi venit și mai multă lume în cazul cînd spectacolul n-ar fi fost prost. Să nu sofisticăm. Noțiunile „succes", „insucces" se opun foarte clar, în teatru.

Și fiindcă aminteam că un spectacol este rezultatul unui mare efort colectiv, mă întreb dacă n-ar fi bine ca și critica teatrală să fie tot operă colectivă, pregătită și elaborată într-un colectiv redacțional de 3—4 ziariști. O astfel de cronică ar prezenta mai multe garanții de obiectivitate și de principialitate.

?

S-ar mai putea vorbi și de alte neajunsuri pe care le generează critica teatrală atunci cînd nu e principială. Aș vrea însă să mai semnalez doar cîteva.

Întîiul: Unii critici teatrali țin neapărat să fie invitați la prima reprezentație, ba chiar se supără cînd vreun director doritor de a-și „roda" mai întîi spectacolul, îi poftește pe critici cu 3—4 zile mai tîrziu. Despre marele folos al acestui „rodaj", cred că nu mai e nevoie să mai vorbesc.

Al doilea: Criticii noștri nu prea obișnuiesc să vină la teatru *după premieră*. Marele critic Sarcey, din secolul trecut, scria *de cîteva* ori despre un spectacol care își prelungea existența. O creație actoricească, din acelea care dăinuiesc ani întregi în fața publicului, nu e drept să fie etichetată o singură dată pentru totdeauna, în prima seară. Astfel, i se neagă actorului „a priori" putința de a evolua și dreptul său ca această evoluție să-i fie consemnată. Regizorul sovietic Zavadski spune că marele actor Mordvinov n-a ajuns la creația perfectă a lui Othello decît după nouă ani. După premiera *Revizorului,* lui Radu Beligan i s-au adus unele critici. Dar Beligan a avut mai tîrziu un succes impunător la Moscova, chiar în patria *Revizorului.* Nu știu ca între timp, înainte de plecarea Naționalului la Moscova să fi fost semnalată de vreun critic romîn perfecționarea de către interpret a lui Hlestakov.

Al treilea: Unii critici își publică articolul după trecere de săptămîni, dacă nu chiar de luni de zile de la premieră. Urmărirea nu e deci posibilă. În felul acesta, criticile — presupunînd că e vorba de observații întemeiate — nu-și mai pot atinge ţelul. Spectacolul s-a desfăşurat atîta timp fără ajutorul lor, greşelile s-au îndreptat fără concursul criticului. Spectacolul şi-a luat vînt sau a decedat, publicul şi-a făcut singur o părere, a răspîndit-o, fără să primească la timp, cum se cuvine, ajutorul criticului.

Dacă, totuşi, cronicile continuă să apară cu mari întîrzieri, ele ar trebui să adopte altă înfăţişare, să se exercite la alt nivel, adresîndu-se mai ales specialiştilor, sau cititorilor amatori de un studiu mai adîncit al fenomenului teatral. Este ceea ce face, de altfel, revista „Teatrul", care apare lunar.

Ca să rezum, iată, între altele, ce cred că s-ar impune, pentru ca exerciţiul criticii dramatice să-şi atingă scopul :

1. *Cronicile* să nu apară cu întîrziere (şi, bineînţeles, în primul rînd... să apară).

2. Ele să nu rămînă nişte verdicte definitive după impresiile culese doar de la prima reprezentaţie. Să se lase teatrelor, fără ranchiună, cîteva zile de răgaz, pentru ca spectacolul să se „aşeze" înainte de a fi văzut de critici, „instanţa supremă".

3. Criticul să privească mai mult spectacolul, şi mai puţin actorul, căruia ar fi bine să nu-i mai mărească cusururile prin lupa antipatiei personale (se-ntîmplă uneori !), nici să-l despovăreze de orice cusur, înfrumuseţînd din spirit de adulaţie (şi aceasta, cum se ştie, se întîmplă). Să privească spectacolul prin finalităţile lui artistice-ideologice, iar pe regizor şi pe actori, prin aceste finalităţi, fără să mai distribuie aprecieri de o violenţă inutilă, care nu pot dovedi altceva decît părerea exagerată a criticului despre puterile sale, nici aprecieri ditirambice, care nu pot dovedi decît renunţarea criticului la instrumentele şi misiunea lui.

Aşa cum artistul e chemat să admită adevărul că el nu este, că nu poate fi infailibil ; aşa cum el nu se poate individualiza, închizîndu-se în orgoliul său ca într-o scoică, fiindcă el are nevoie de o pregătire în colectiv a muncii sale, cu păreri primite binevoitor, cu obişnuinţa autocriticii leale, tot astfel trebuie să admită şi criticul, principiul că poate greşi, la rîndul său, dacă nu se consultă, că poate fi indus în eroare de sentimente prea personale şi că munca lui în colaborare ar prezenta mai multe garanţii.

Criticul n-ar trebui să întoarcă spatele, făcînd un tur de 180 de grade, publicului spectator, dispreţuind indicaţia grăitoare a reacţiilor sălii pline.

Dacă „individualizarea" unui critic literar, care citeşte o carte între cei patru pereţi ai camerei sale, ar mai fi de priceput, este cu totul de neînţeles, în unele cazuri, izolarea cu orice preţ a criticului teatral, care elogiază sau osîndeşte o premieră, în total dezacord cu masele spectatoare, dacă nu chiar afişînd o atitudine de ignorare a impresiei produsă de spectacol în sală.

A. Pop Marţian

Criticul — îndrumător judicios al creaţiei artistice

Pentru noi actorii, critica dramatică are o dublă importanţă. În primul rînd, ajutorul pe care ni-l dă ochiul unui om priceput, prin observaţii şi prin felul în care percepe actul creator, are o influenţă imediată asupra muncii noastre. De cele mai multe ori, ochiul atent al unui critic ne ajută să descoperim lipsurile de interpretare şi ne întăreşte încrederea şi convingerea în ceea ce am reuşit. Aceasta ar fi eficacitatea imediată a criticii dramatice. În al doilea rînd, critica dramatică serveşte viitorul prin valoarea ei de document, întrucît *cuvîntul scris* este acela care ne poartă în timp, peste generaţii, şi ne asigură astfel perpetuarea în viitor. Am citit cronici din care am putut desprinde foarte clar modul de interpretare al unui actor dispărut în urmă cu zeci sau chiar sute de ani. Personalitatea diferitelor interprete din trecut ale lui Racine mi s-a conturat citind relatările ample, detaliate, ale cronicilor de atunci. De curînd am răsfoit nişte cronici scrise cu ocazia primei reprezentări a dramei *Năpasta* de Ion Luca Caragiale. Am rămas impresionată de modul în care cronicarii au analizat creaţia fiecărui interpret şi, mai ales, a lui Nottara în rolul principal. Am avut senzația că aș fi asistat la spectacol și l-aș fi văzut pe Nottara.

În mișcarea noastră teatrală s-au făcut în ultimul timp progrese simțitoare. Ele se resimt și în modul în care se exercită acum critica dramatică. Eliberată de arbitrar și diletantism, călăuzindu-se după înaltele principii ale ideologiei marxist-leniniste, ea își profilează din ce în ce mai mult un caracter științific. Apar în ziarele și revistele noastre cronici care ne satisfac într-o măsură mult mai mare decît cele publicate cu cîțiva ani în urmă și există cronicari pe care îi urmărim întotdeauna cu interes, opiniile lor fiind justificate și argumentate temeinic. Dau ca exemplu, în acest sens, pe Andrei Băleanu, Vicu Mîndra, Mihnea Gheorghiu. Evident, în măsura în care a crescut exigența cronicarilor față de spectacolele prezentate de noi, au sporit și pretențiile noastre față de cronicari. Dacă ținem seamă și de faptul că ei sînt aceia care ne asigură perpetuarea imaginii noastre în ochii generațiilor viitoare, apare și mai evidentă atenția pe care le-o acordăm, și exigențele devin reciproce.

Am citit recent cele două articole ale maestrului Ion Finteșteanu, referitoare la cronica dramatică, publicate în „Gazeta literară". Ele au fost bine documentate și au ridicat probleme interesante. N-am obiceiul de a colecționa cronici dramatice — poate că fac rău — și observațiile mele au de aceea mai mult un caracter general. Între altele, eficacitatea și interesul pe care le-au avut articolele maestrului Finteșteanu constau tocmai în exemplificarea concretă cu pasaje din cronici.

Eu voi repeta poate unele lucruri care s-au mai spus.

Există cîteva aspecte în activitatea criticii dramatice, de care noi actorii nu ne putem declara încă satisfăcuți. E destul de utilizat sistemul de a se analiza în amănunțime textul literar și de a se rezerva spectacolului cîteva rînduri într-un spațiu foarte mic. Despre actorul cutare se spune în două-trei cuvinte: „a fost just și la locul lui"; despre actrița cutare se pomenește în treacăt: „plină de nerv și promptitudine". E de la sine înțeles că asemenea notații n-au nici o valoare, nici o eficacitate. Ele nu provoacă decît confuzie și suspiciune. Așa cum un regizor îți luminează dintr-o dată, printr-un cuvînt, o taină a rolului, punînd punctul pe i, așa cred că trebuie să fie și cronica. Nu avem nevoie de cronici kilometrice, cu fraze interminabile și întortochiate, ci de cuvîntul acela hotărîtor care să ne lumineze creația și să ne ajute. Pentru aceasta e nevoie de o folosire corespunzătoare a noțiunilor specifice limbajului scenic, adecvate înțelegerii noastre și a cititorilor. Am fi scutiți astfel de gratuități ca: „apariție plină de sens", sau „joc inteligent" (cum se poate ca un joc să nu fie inteligent, dacă ești servit de un *text* inteligent ?). Deseori, cronicile noastre dramatice conțin idei confuze, alteori suferă de un laconism de-a dreptul supărător. Îmi aduc aminte că atunci cînd interpretam un rol destul de mare și de importanță din *Dușmanii* de Gorki (Tatiana), o cronicară a găsit de cuviință să-mi rezerve, printre altele, următoarea apreciere: „Irina Răchițeanu și-a dat replica cu promptitudine". Atît. Ca și cum s-ar putea să nu dai replica cu promptitudine. Alteori, cîte un cronicar dramatic, manifestîndu-și verbal entuziasmul lui față de creația unui actor, găsește cuvinte pline de conținut prin care să-și exprime părerile. Devine însă foarte zgîrcit atunci cînd trebuie să scrie lucrurile acestea. Dacă și-ar da seama cronicarii cu cîtă emoție așteptăm noi cronicile lor, poate că ar fi mai darnici. Sigur că, de multe ori, cronicile exprimă păreri antagonice, chiar asupra interpretării unui singur actor. Unul găsește că e foarte bun, altul dimpotrivă. Depinde de ochiul și de puterea de înțelegere a fiecăruia. În cronicile la *Năpasta*, unde se analiza, printre altele, jocul Aristizzei Romanescu, unii critici au găsit jocul ei bun, alții nu. În orice caz, figura și interpretarea actriței reies în mod clar din acele cronici. Dorința actorului nu este aceea de a primi numai laude. Aș fi nesinceră dacă aș spune că cronicile laudative nu trezesc în noi un sentiment de mulțumire, dar, în același timp, noi cerem de la cronicari o critică îndrumătoare, nepărtinitoare. Am citit un studiu sovietic asupra spectacolului *Trei surori*, în care se vorbește — printr-o analiză extraordinară — despre interpretarea dată de actorii sovietici acestei piese. Studiul la *Trei surori* nu este un studiu care să pomenească numai despre părțile pozitive, nu este numai laudativ. El oglindește munca fiecărui maestru al scenei, explică partea de reușită sau nereușită a fiecărui actor și cred că, stagiuni întregi, cel care l-a scris, a stat lîngă ei. Este un studiu documentat și folositor.

Există și la cronicari, ca și la unii regizori, ceva care aduce a comoditate. Adică, se analizează amănunțit jocul unui actor mare, sau procedeele unui regizor și se sare repede peste un rol mic. Acest lucru, desigur, poate fi tentant, întrucît actorul mare dispune de o varietate infinită de mijloace și se transpune mai limpede în ideea rolului, oferind cronicarului un cîmp vast de analiză, dîndu-i posibilitatea să-și dezvolte spiritul de observație. Dar, de nenumărate ori, unii actori sînt văduviți pe nedrept de același spirit de observație analitic al cronicarului. Chiar dacă nu este de acord cu interpretarea actorului și are de spus ceva rău, să o spună, documentat și fără rezerve, că poate îi slujește acestuia. Cronicarii noștri trebuie să dea dovadă de îndrăzneală și să aibă acel *spirit cercetător* pe care îl așteptăm de multe ori și de la regizorii noștri. Să caute în embrionul creației ceva promițător, chiar dacă este vorba de un actor mai puțin expresiv, care îi dă mai mult de gîndit. Sigur că, avînd de scris despre Birlic sau despre Giugaru, condeiul aleargă de la sine (și e bine așa). Dar pînă și munca unui figurant merită să fie menționată dacă există o tresărire în mimica lui, un gest care să trădeze „artistul". Am fost surprinsă de indiferența (tăcerea) cronicarilor față de actorul Emil Liptac, care a interpretat în *Pescărușul* rolul Învățătorului. Este un rol minor, e adevărat ; dar actorul l-a jucat cu dăruire și, în definitiv, și-a pus mintea la contribuție să găsească ceva și să-și smulgă personajul din banalitate. Și nu poți să treci cu vederea interpretarea sa. Și mai sînt multe cazuri din acestea. La ele contribuie poate și faptul că se acordă în unele reviste puțin spațiu pentru spectacole. Uneori, la un spectacol mare, cu o distribuție mare (însemnată), apare o cronică pe sferturi de coloane, într-un spațiu restrîns. În acest caz, poate și cronicarul însuși este nevoit să-și supună lucrarea „patului lui Procust".

Cred că cele mai bune cronici dramatice trebuie să cuprindă cît mai multe observații asupra spectacolului, să analizeze mai amplu, în termeni cuprinzători și corespunzători, jocul interpreților. Să se facă cronici speciale asupra textului literar, iar atunci cînd se face cronica spectacolului, să se aducă observații utile asupra regiei și a interpretărilor. Pentru că, de obicei, pînă la urmă mai toate cronicile dramatice sună așa : „au mai făcut parte din restul distribuției..." Iar din... restul distribuției fiecare a gîndit și a muncit asupra unui rol și, în consecință, așteaptă să fie relevată și strădania lui, indiferent dacă i se aduc laude sau critici. Actorul să se poată privi într-o cronică dramatică așa cum s-ar privi într-o oglindă.

De asemenea, cred că ar fi bine ca fiecare spectacol să fie urmărit de-a lungul unei stagiuni. Iar pentru îmbunătățirea calității cronicilor noastre dramatice, cred că una din metodele practice ar fi vizionarea repetițiilor de către cronicar, iar cronica propriu-zisă să se scrie abia după a doua sau a treia vizionare a spectacolului. În ultima vreme, e drept că a apărut de cîteva ori în presa noastră cîte o însemnare despre degradarea unui spectacol, dar ar fi bine să se încetățenească sistemul „ochiului atent al criticii". Sînt, într-adevăr, o serie de factori subiectivi sau obiectivi care duc la scăderea calității unui spectacol. De obicei, se scrie cronica numai la primele spectacole de după premieră, sau chiar la acela din seara premierei. Noi știm însă că în seara premierei există o temperatură specifică primei reprezentații și de obicei o anumită crispare din partea actorilor, un joc mai reținut, o sudură încă neînchegată între actor și rol. În această situație, actorul se vede apreciat cu ceea ce a dat atunci și, deși poate a ars un cazan în el, rămîne în paginile cronicii numai cu această primă și poate neîndreptățită apreciere fugară. Dacă actorii știu că mai pot apărea și alte cronici dramatice — la același spectacol — devin, fără să vrea, mai atenți și mai exigenți cu munca lor. Am fost și eu martoră la situația în care un actor nu și-a dat toată măsura lui în premieră, dar a reușit spre sfîrșitul stagiunii să realizeze ceea ce au dorit și cerut cronicarii la început. N-ar trebui să rămînă consemnată în paginile cronicii dramatice și această reușită de mai tîrziu ? Ar trebui împămîntenit sistemul de a se face neapărat cronici și la distribuțiile duble pentru că, în general, tinerii apar mai mult în a doua distribuție. De cele mai multe ori însă, ei sînt uitați și astfel rămîn fără nici o încurajare din partea cronicarilor.

Ceea ce așteptăm cu nerăbdare, la capătul pregătirilor noastre însuflețite asupra spectacolului, este cuvîntul cronicarului. Și nu rareori s-a întîmplat ca el să se facă auzit cu întîrziere, cîteodată după ce spectacolul s-a scos de pe afiș sau, în unele cazuri, să nu se mai audă deloc. Or, așteptările noastre trebuie răsplătite cel puțin cu solicitudine. Actori și cronicari trebuie să formăm o familie. Noi așteptăm cu emoție scrisul lor și vrem să-i cunoaștem nu numai ca spectatori, ci și ca prieteni și mai ales îndrumători. Cronicarii să stea mai mult printre noi. Întîlnirile ar fi binevenite și fructuoase. Contactul cu actorii mari ar putea constitui pentru ei o adevărată școală. Iar răsfoirea cronicilor din trecut, asemenea. Ar trebui deci să se stabilească altfel de relații între cronicari și actori. Cineva va lua, poate, o inițiativă în acest sens și va organiza, de pildă, spectacole urmate de discuții, cu participarea cronicarilor. Aceste discuții ar putea fi consemnate și ele ar constitui un material de studiu foarte interesant. În revista sovietică „Teatr“ și în alte publicații de specialitate, apar articole care furnizează un bogat material pentru uzul actorilor. Dacă atunci cînd a venit la noi regizorul sovietic Vasiliev, ca să pună în scenă *Fata fără zestre,* secretarii literari, teatrologii și cronicarii ar fi consemnat pe parcursul repetițiilor îndrumările sale, am fi avut astăzi la dispoziție un material foarte util, de un ajutor imens. Interesante și folositoare sînt întîlnirile cu cronicarii străini. Majoritatea dintre cei care ne-au vizitat țara și-au scris impresiile lor, și pentru noi este foarte important să aflăm ce părere au ei despre interpretările noastre. Dar, în primul rînd, ne interesează oamenii de aici și cuvîntul lor îndrumător. Venind printre noi, asistînd la repetiții, urmărind de mai multe ori un spectacol pe parcursul desfășurării stagiunii, cronicarul dramatic ar pătrunde mai bine procesul nostru de creație. Și atunci, poate și termenii cronicii dramatice ar fi mult mai corespunzători, ideile mult mai clare, iar eficacitatea lor mai mare.

Un cronicar dramatic nu trebuie să fie un simplu spectator, ci un bun psiholog. El este acela care transmite imaginea actorului peste generații și, de aceea, el trebuie să-i devină din ce în ce mai apropiat, mai atașat. Datoria cronicarului este de a insufla încredere și siguranță prietenului său de pe scenă, de a-l stimula permanent, în încercările pe care acesta le face în abordarea unor roluri cît mai diverse, și de a nu-l călăuzi spre șablon. Noi așteptăm acele studii ample, de care aminteam mai sus, la spectacolele noastre mari și la actorii cei mai proeminenți. Mă gîndesc cu cîtă bucurie ar fi primite articolele dedicate creației lui Manolescu sau Aura Buzescu, Birlic sau Finteștieanu, într-unul din rolurile lor de răsunet. Ar fi cartea noastră de aur, a oamenilor de teatru. E așa de greu ?

Irina Răchițeanu-Șirianu

Criticul trebuie să cunoască și procesul de creație

Voi încerca să arăt în cîteva rînduri ce așteptăm noi, activiștii teatrali, de la critica noastră. Calitatea criticii a urmat un drum ascendent, trecînd de la faza empirică, de judecare a unui spectacol de pe poziții impresioniste, la încercarea de a elabora o analiză științifică a spectacolului și a muncii tuturor acelora care contribuie la realizarea lui. În genere, criticii se adresează : cititorului (oferindu-i posibilitatea unei alegeri pe măsura înclinației și gustului său artistic și prilejul de a confrunta propriile sale impresii cu aprecierile competente ale cronicarului) ; autorului (înlesnindu-i confirmarea transpunerii mesajului său artistic în spectacol) ; actorului (nerăbdător să afle dacă efortul depus în realizarea eroului său s-a armonizat cu ideea generală a spectacolului și dacă mijloacele sale artistice au evoluat) ; regizorului (care așteaptă o precizare asupra oportunității modalităților de expresie folosite de el și asupra eficacității educative a spectacolului) ; scenografului (de multe ori tratat ca un factor de mică importanță, care vrea să știe în ce măsură spațiul scenic creat de dînsul este unitar cu ideea generală a piesei) ; compozitorului (deseori omis în cronici, care vrea să afle dacă compoziția sa a stîrnit vibrația necesară în spectacol) ; conducerii teatrului (care vrea să știe dacă s-a orientat bine înscriind în repertoriu piesa respectivă) și probabil și altor factori. În majoritatea cazurilor, cronicarii încearcă să le răspundă și de multe ori reușesc. Dar se mai întîmplă ca uneori să nu reușească.

Critica noastră teatrală păcătuiește încă prin aceea că n-a ajuns să fie slujită de un număr suficient de personalități *distincte.* Există un ton uniform, o schemă consacrată parcă, pe care o folosesc mai toți criticii. De asemenea, se mai observă încă fenomenul cînd un spectacol e tratat după unele criterii subiective, care au în vedere în primul rînd teatrul în care se joacă spectacolul ori autorul piesei puse în scenă. Spectacolele teatrelor cu anumită reputație, care joacă cele mai bune piese ale unor autori consacrați, se bucură de aprecierile celor mai buni și experimentați cronicari. Aceștia se ocupă însă foarte rar, sau aproape deloc, de teatrele lipsite de o reputație similară, dar unde se simte și mai acut nevoia unui sprijin.

Părăsirea tonului meșteșugăresc și participarea pasionată a criticului la datele de viață ale spectacolului, le socotesc de o deosebită importanță într-o apreciere critică. Așa cum lipsa de pasiune și temperament sînt dușmanii de moarte ai celor ce contribuie la realizarea spectacolului, tot așa, tonul distant, profesoral, al unei cronici îi stingherește pe cei cărora li se adresează.

Pentru a fi eficace, critica dramatică trebuie să fie nu numai participativă, ci și promptă, obiectivă, competentă ; să cuprindă în observațiile ei — cu autoritatea necesară — toate sectoarele artistice chemate la realizarea unui spectacol. Teatrele ar fi bucuroase să ofere ospitalitate cronicarilor pentru a lua cunoștință de întregul proces de elaborare a spectacolului, întrucît, fără cunoașterea profundă a acestui proces, mi se pare aproape peste putință ca cineva să devină activistul de teatru devotat cu trup și suflet creației sale. Calitățile necesare unui critic se formează și se dezvoltă, după părerea mea, numai în contact cu acest proces. Și pe această cale, critica teatrală poate deveni într-adevăr una dintre pîrghiile cele mai importante pentru ridicarea permanentă a nivelului spectacolelor noastre și creșterea exigenței spectatorului.

Franz Auerbach

Nu cronici concesive, dar nici demobilizatoare

Deosebita dezvoltare a mișcării noastre teatrale a atras după sine, în chip necesar, dezvoltarea criticii de teatru. Fundamental deosebită de critica teatrală din trecut — subiectivistă ori mercantilă — critica teatrală de azi este în substanța ei o analiză științifică a datelor spectacolului, o analiză făcută, în general, cu competență și principialitate de pe cele mai înaintate poziții partinice.

Ea a mers și s-a dezvoltat paralel cu dezvoltarea și înflorirea artei noastre teatrale, a ajutat și sprijinit temeinic activitatea teatrelor din întreaga țară, obținînd însemnate și recunoscute succese.

Nu mi-am propus însă să mă ocup de aceste succese. Printre altele, aș pomeni totuși de contribuția de seamă a criticii teatrale în cadrul diferitelor momente importante ale vieții noastre teatrale : diferitele decade ale culturii, concursuri artistice și festivaluri de teatru care au avut loc în țara noastră.

Din păcate însă, nu totdeauna criticii noștri dramatici dau dovadă de calitățile ce trebuie să caracterizeze pe un cronicar al zilelor noastre. Se mai întîlnesc încă critici superficiale, nedocumentate, concesive și lipsite de principialitate. Acestea nu constituie un ajutor în munca noastră — a actorilor, regizorilor și scenografilor ; dimpotrivă, ele sînt o piedică ce ne derutează, sîngerîndu-ne în buna noastră credință, cum chiar un critic dramatic o remarca într-un articol.

Iată o pildă : revista „Contemporanul“ nr. 18, din 8 mai 1959, publică o pagină întreagă (șapte coloane mari) închinată culturii în Galații de azi. Autorii articolului (G. Mărgărit, N. Bogdan și Adriana Stoica) au surprins aspecte multiple și variate ale vieții culturale ce pulsează azi în Galați. Dintre spectacolele Teatrului de Stat din Galați au ales însă pentru vizionare, *Nora* — care nu constituie spectacolul cel mai reprezentativ al teatrului — iar asupra activității generale a teatrului s-au informat sumar. Și iată că, la apariția revistei — pe care o așteptăm întotdeauna cu nerăbdare — am constatat, nu fără durere, că sîntem aproape „desființați“. În cele 27 de rînduri de coloană îngustă, căci atîtea au considerat cronicarii că merităm, ei au avut posibilitatea să facă și critica spectacolului *Nora,* și considerații asupra activității teatrului, și aprecieri, în privința trecutului și viitorului, asupra repertoriului, neuitînd chiar să afirme că „pseudoorientarea artistică a spectacolului *Nora* derutează pe spectator".

Este trist faptul că colegiul redacțional al revistei „Contemporanul" a trecut cu vederea atît de ușor peste această așa-zisă critică, după socotința mea, distructivă, neprincipială și mai ales nedocumentată.

Dacă într-adevăr repertoriul teatrului din stagiunea trecută nu a fost cel mai fericit ales — cum bine constată Al. Popovici în revista „Teatrul" nr. 2, 1959, analizînd activitatea Teatrului de Stat din Galați —, nu se poate afirma totuși că repertoriul teatrului este alcătuit „detașat de problemele ardente ale actualității". Aceasta ar însemna negarea a însuși scopului existenței noastre. Se mai afirmă, de asemenea, că „colectivul se străduiește să clasicizeze repertoriul". S-ar cuveni pusă întrebarea, dacă cronicarii mai sus-numiți știu cîte piese clasice s-au reprezentat la Teatrul de Stat din Galați în cei aproape cinci ani de activitate, sau ce părere ar avea tov. Al. Popovici care, în același articol din „Teatrul", semnalează lipsa din repertoriu tocmai a pieselor clasice, de greutate.

Trebuie să subliniez că nu caut să motivez lipsurile Teatrului de Stat din Galați, care au și fost semnalate — și pe care ne străduim să le remediem — nici deficiențele spectacolului *Nora* sau ale altor spectacole, și nici nu caut să intru în polemică cu semnatarii articolului, dar nici nu pot fi de acord cu *felul* în care au înțeles autorii articolului să critice, dar mai ales să aprecieze activitatea unui colectiv de teatru, cu oricît de multe lipsuri ar avea el.

Să nu se creadă că prin aceasta optez pentru cronica blîndă, concesivă. Din contra, sînt partizanul unei critici severe dar principiale și mai ales constructive, ale unei critici care să ajute și să întărească, nu să jignească și să demobilizeze.

Este poate cazul de a pune o întrebare-sugestie. De ce revista „Teatrul" sau „Contemporanul" nu organizează o brigadă de critici de teatru, care să se deplaseze în țară pentru a viziona spectacolele diferitelor teatre din provincie aflate în turneu ? Nu trebuie uitată importanța sarcinii și a mesajului pe care teatrele noastre sînt chemate să-l ducă în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Or, nu întotdeauna teatrele noastre se prezintă la înălțimea obligațiilor ce le revin ; ele prezintă adeseori publicului din orașele în care vin în turneu, spectacole calitativ slabe, degradate, cu distribuții improvizate. (Aș cita ca exemple, turneele Teatrului de Stat din Bîrlad cu *Patima roșie,* al Teatrului de Stat din Sibiu cu *Zboară cocorii* sau al Teatrului de Stat din Botoșani cu *Ultima etapă.*) Se pare că asemenea teatre urmăresc prin turnee numai interesul financiar și neglijează scopul educativ al deplasărilor lor. Atari concepții trebuie stăvilite și cred că criticii noștri de teatru ar avea multe de spus în această privință.

Ar fi bine ca spectacolele vizionate să fie trecute și prin filtrul sensibilității cronicarului, dar mai ales să fie privite cu acel „ochi interior" — de care vorbea Brecht — ca, în felul acesta, funcția informativă și instructivă a opiniei critice să-și poată ajunge scopul.

Am fi bucuroși dacă toți criticii de teatru s-ar gîndi mai temeinic la rolul important pe care părerile lor îl joacă în viața și cariera noastră — a actorilor, regizorilor și chiar a teatrului însuși — și ce însemnătate are, de aceea, pentru noi scrisul lor care, pentru viitorime, devine document într-o eventuală istorie a teatrului zilelor noastre.

Și încă o ultimă, nu problemă, ci rugăminte, pe care o fac în numele tinerilor artiști din țară : criticii să fie mai atenți cu felul în care ne rețin ori ne ortografiază numele, în cazul cînd scriu ceva despre noi. Căci, vă asigur, nu e deloc plăcut să ne vedem rebotezați. Nimeni nu va ști, de exemplu, că în revista „Teatrul" nr. 8/1959, pag. 33, Kitti Stănescu este una și aceeași persoană cu Kitti Stroescu de la Teatrul de Stat din Bacău ; și, de asemenea, țin să vă asigur că înaintea numelui meu nu a existat niciodată o altă literă decît a patra din alfabet : D, cu care îndeobște mă iscălesc.

Dumitru Dunea

B. Elvin

CONSTRUCŢIE ŞI PERSONAJE ÎN PIESELE UNUI DEBUTANT

— PE MARGINEA LUCRĂRILOR LUI DOREL DORIAN —

În urmă cu şapte-opt luni, Dorel Dorian era un nume necunoscut în dramaturgia noastră. Astăzi, el este autorul a două piese intrate în repertoriul Teatrului Municipal pentru stagiunea 1959—1960 şi un autor pe care critica nu se simte ispitită să-l împresoare cu elogiile complezente, ce însoţesc, de obicei, ca o umbră şi ca o rezervă, paşii debutantului.

Adevărul este că piesele lui Dorel Dorian vestesc un scriitor în formaţie, dar care a depăşit stadiul tatonărilor nesigure şi al încercărilor reuşite pe sfert. Lucrările sale nu sînt o acumulare de sunete pentru un cîntec ce va veni, iar el nu face parte din rîndul tinerilor care năzuiesc să spună „totul“ şi cad înfrînţi în duelul angajat cu absolutul. De la o piesă la cealaltă, Dorel Dorian delimitează tot mai precis perimetrul subiectului, trăsăturile dominante ale eroilor, momentele de tensiune. El ştie ceea ce vrea să spună. Dramaturg al actualităţii, nutreşte dorinţa de a-şi întemeia piesele pe o vie reprezentare a oamenilor şi întîmplărilor din imediata noastră apropiere, îndrăgostit de acel tip omenesc sănătos şi activ, orientat cu toate puterile voinţei către lupta pentru o orînduire superioară. Dorel Dorian este atras de noutatea unor procese sociale ample, al căror ecou se aude în viaţa de fiecare zi, de noutatea acelui proces care răscoleşte cele mai adînci straturi ale conştiinţei, cerînd răspicat oamenilor să opteze şi să se pronunţe în fapte concrete.

S-o spunem din capul locului : însuşi felul de a gîndi al lui Dorel Dorian pe fapte încărcate de sensuri dramatice, conducerea articulată a intrigii constituie premisa unor reale calităţi artistice. În adevăr, tînărului autor îi place să pornească de la situaţii tari, să confrunte ipoteze spectaculoase şi să-şi surprindă eroii în ceasurile lor de tensiune, cînd viaţa întreagă se adună şi se concentrează spre un gest hotărîtor. Dacă în *Secunda 58*, prima sa piesă, coerenţa intimă a faptelor suferă uneori, în cea de a doua lucrare, *Dacă vei fi întrebat*, urmărim cu interes şirul de idei desfăşurate pînă la ultima concluzie, neaşteptată şi totuşi posibilă, nebănuită şi totuşi adevărată. Această stringenţă a dramei este o însuşire pe care scriitorul a cîştigat-o de la o piesă la cealaltă, şi care va da cele mai frumoase roade.

Secunda 58 ne introduce în lumea şantierelor. La construcţia unui mare combinat industrial muncesc doi fraţi : Banu Mareş, inginerul şef, vechi luptător, pe care-l definesc curajul şi elanul dăruirii de sine, dar şi o oarecare rigiditate, şi Ştefan Mareş, tehnician, fire indecisă, lipsită de o finalitate, hamletizînd şi cedînd impulsurilor unui temperament vrăjit de gesturile spectaculoase. Într-o noapte, la acest combinat, intrat parţial în funcţiune, s-a produs un accident, care putea fi grav : curentul menit să alimenteze o mină din apropiere s-a întrerupt şi dacă în secunda 58 avaria nu ar fi fost prevenită, lucrurile puteau lua o întorsătură tragică. De ce a întîrziat atît de mult repararea liniei şi cine e vinovatul ? La aceste întrebări trebuie să răspundă inginerul Tunsoiu, Ştefan Mareş, electricianul Ailincăi şi Vali, o tehniciană. Toţi se recunosc culpabili, nimeni nu vrea să se scuze. Realitatea este că în acele 58 de secunde de intensă nelinişte şi emoţie, Ştefan Mareş şi-a trăit existenţa cu tot ceea ce o caracterizează : instabilitate, tresărire de generozitate, cabotinism, teama de a se angaja pe un drum definitiv. În cele din urmă, sub influenţa colectivului, a acelui colectiv pe care credea că-l ignoră şi că-l domină prin atitudinea sa de frondă, a luat hotărîrea şi a triumfat asupra îndoielilor sale. Secunda 58 este, aşadar, clipa-limită în care se clarifică probleme aparent irezolvabile, momentul extrem în care, după un proces ce concretizează toată firea noastră, au loc marile acte, deciziile supreme şi fără de întoarcere. În viaţa fiecăruia din personajele principale ale piesei, există o secundă 58. În adevăr, nu numai Ştefan, dar şi Banu trăieşte această clipă de incandescenţă, atunci cînd, din superioare îndatoriri morale, se refuză dragostei pe care o nutreşte pentru Domnica Rotaru. La rîndul ei, Domnica Rotaru înţelege în secunda 58 că trebuie să renunţe la iubirea pe care o poartă lui Banu şi că e cinstit şi firesc ca acesta să se întoarcă la căminul său. Bărbăţia nobilă cu care Lupu Aman, secretarul organizaţiei de partid, îi îndeamnă pe eroii piesei să dea socoteală faţă de ei înşişi, de propriile lor fapte, această asprime a sa, care este de fapt un act de iubire, luminează şi mai limpede ideea piesei. *Secunda 58* se ridică deci pe temelia unor interesante evoluţii sufleteşti, urmărind drumul unor personalităţi morale către împlinirea lor, căutînd să contureze fizionomia etică a unor oameni care, muncind pe un şantier socialist, transformă obstacolele din viaţa lor în bucurie şi puritate.

f. 21

Există în *Secunda 58* o atmosferă de emoţie, de febră, de tensiune, şi care se înfiripă ori de cîte ori autorul pătrunde în misterul conştiinţelor, în centrul faptelor. Sînt de-a lungul piesei cîteva momente de sinceră poezie. Trebuie citată în acest sens scena în care Domnica şi Banu realizează o comuniune sufletească într-o izbucnire de tinereţe neprihănită.

DOMNICA : Nu, dar sînteţi prea calculat, aveţi prea multă dreptate. Şi vă ţineţi imaginaţia legată de mîini şi picioare. Eu ... uite ... stau acum la fereastră şi mă gîndesc ce s-ar fi întîmplat dacă am fi plecat spre barăci şi ne-ar fi apucat ploaia pe drum ?

BANU (neatent) : Ne-am fi adăpostit undeva.

DOMNICA : Inginereşte, poate, e just ... Dar eu aş fi vrut să fugim prin ploaie.

BANU (prozaic, dar nu intenţionat) : Nu te temi că răceşti ?

DOMNICA (uşor trist) : ... Trebuia să mă aştept la un refuz ...

BANU (vrea să se scuze) : Dar spuneai singură că a început să plouă.

DOMNICA (îl crede) : Atunci să stăm pe loc adăpostiţi şi să ne închipuim că fugim ...

BANU : Fugind, nu vom putea vorbi ...

DOMNICA : Eu nici nu mai vreau să vorbim.

BANU (mai departe aplecat pe planşetă şi continuînd să lucreze) : Atunci ... Atunci dă-mi mîna şi fii atentă ... Ocoleşte ochiurile de apă ... (din acest moment, alternanţă rapidă de replici ca şi cum în realitate ar fugi, ei doi rămînînd însă la locurile lor, depărtaţi, imobili) ... Şi nu te lăsa intimidată de privirile surprinse ale celor care ne văd fugind ...

DOMNICA (grăbit, ca din fugă) : Surprinse ?

BANU (acelaşi joc) : Sîntem pentru prima oară văzuţi fugind împreună ...

DOMNICA : Cînd fug, nu-mi pun probleme ...

BANU : Ţi-e totuna chiar şi încotro te-ndrepţi ?

DOMNICA : Nu, prefer o ţintă precisă. Mi-e teamă însă că fugim prea încet ...

BANU (alternanţă şi mai rapidă) : E o simplă părere ...

DOMNICA : De unde ştii ?

BANU : Simt — zonele alternante de lumină şi întuneric, de umbră şi penumbră înseamnă, rînd pe rînd, apropierea şi depărtarea de alt felinar ...

DOMNICA (încetinind parcă fuga, pentru prima oară la persoana a doua singular, emoţionant şi pentru ea) : Ai rămas inginer ...

Plină de robustă tandreţe este apoi scena în care Ştefan îi mărturiseşte lui Lupu zbuciumul său, scenă din care înţelegem nu numai cît de atent a urmărit secretarul de partid destinele celor de pe şantier, dar şi puterea cu care şi-a înfrînt iubirea.

LUPU : ... Ei bine, să presupunem că-n timp ce stai pe pod, trece pe lîngă tine un bătrînel. După cum e îmbrăcat, îl recunoşti pe inginerul Tunsoiu. Îi spui bună-seara. El mormăie ceva ... E înfuriat ... Apoi, vezi aprinzîndu-se lumina la fereastra lui ... Se stinge, se aprinde, se stinge, se aprinde din nou şi rămîne aprinsă pînă dimineaţa ...

ŞTEFAN : Cinci nopţi s-a jucat lumina.

LUPU : Şase.

ŞTEFAN : Cinci !

LUPU : Bine, cinci. Şi mai rămîi pe pod. Din întuneric se apropie de tine o pereche ... El şi ea. Discută despre lucruri atît de abstracte, încît îţi dai seama că ar vrea să discute despre altceva şi nu îndrăznesc. Recunoşti vocea ei, recunoşti vocea lui ... Şi-i invidiezi ...

ŞTEFAN (prins) : Să presupunem ...

LUPU: Ba nu, îi invidiezi. Din timbrul vocii ei, din întreaga emoție simți începutul unui puternic sentiment. El încă n-a răspuns ... Dar tu simți că și el va răspunde ... Simți, nu-i așa?

ȘTEFAN: Isprăvește!

LUPU: Înainte de a intra pe pod, se despart. Își string mîinile și-i auzi vorbind despre vreme, despre șantier ... Tu te întorci cu spatele, ca fata să nu te recunoască, cînd va trece ... Brusc, te hotărăști s-o oprești ... Dar îți lipsește curajul ... Ești totuși laș!

ȘTEFAN: Da, sînt ... M-am convins ... în ultimele trei secunde.

LUPU: Atunci cînd dumneata crezi că ai fost laș, ai avut de fapt pentru prima oară în viață curaj ... curajul de a rupe cu lașitatea ...

Dorel Dorian vrea să afirme în *Secunda 58* credința în sentimentul solidarității umane, în puterea colectivului de a extinde orizontul individual și de a chema în sufletele oamenilor o revărsare de clarități morale. Meritoriu este efortul de a prezenta caractere în care se ciocnesc tendințe antagoniste, care se deosebesc de altele și nu rămîn la fel cu ele însele.

/ și

Dacă Dorel Dorian caută să contureze caractere deosebite (Ștefan Mareș, Lupu Aman) și reușește să întemeieze o intrigă oarecum sudată, el întîlnește totuși în *Secunda 58* o dificultate pe care n-o biruie. Substratul dramatic al întîrzierii reparării avariei n-are pregnanță, iar accidentul rămîne în cauzele psihologice care l-au prelungit pînă la 58 de secunde, insuficient luminat. Din această pricină, procesul maturizării lui Ștefan Mareș are lacune. Cîteva din etapele ce leagă momentul accidentului de cel al îndrăgostirii sale de Domnica, amîndouă prilejuri de revizuire morală, sînt în ceață. Scriitorul a vrut să sugereze, dar lucrurile rămîn numai nebuloase și acțiunea avansează fără să aducă adeseori și un spor de înțelesuri. Bineînțeles că ritmul piesei suferă, și avem sentimentul de a afla lucruri pe care le știam. De cîteva ori de-a lungul lucrării îl surprindem pe autor ezitînd să arunce toată lumina asupra personajelor, revenind asupra propriilor sale afirmații. Apoi, prin sfîrșitul pe care autorul se silește parcă să-l impună conflictului și care e o dulce armonie, se aruncă asupra piesei o umbră de neverosimil. Intriga schițată încă în primele scene și dezlănțuită în cele imediat următoare, după ce a fost hrănită cu puterea lirică a actelor I și II, se îndreaptă către declin îndată ce încearcă să împace toate personajele și pe fiecare erou cu el însuși. E ca și cum legea bunăvoinței reciproce ar cîrmui universul. O asemenea lege poate fi statornicită într-un „joc de-a vacanța", dar nu pe un șantier. Personajele acestei piese, care se mențin vii, mai ales prin relațiile unora cu altora — piesa este rezultatul ciocnirii mai multor sensibilități care se urmăresc, se caută și se sprijină reciproc —, personaje care au fiecare nota lor caracteristică, dar nici una reliefată pînă la desăvîrșirea tipului, aveau nevoie pentru a se contura pregnant de un final mai brutal, mai adevărat. Cînd cortina cade pe ultima scenă a piesei și care o reface voit, replică de replică, pe cea dintîi, ca și cum autorul ar spune: lucrurile au reintrat perfect în vechea lor matcă, înțelegem că el și-a abandonat punctul de plecare. Căci este evident că, în concepția sa inițială, sfîrșitul nu se poate suprapune nici măcar exterior cu începutul. Viața pe care o trăiesc eroii lui Dorel Dorian nu e făcută din galerii prost încrucișate, prin care absolut toți umblă fără să întîlnească pe cine trebuie, deși uneori nu-i desparte decît un pas. Întîlnirile eroilor sînt fecunde și întîmplările prin care aceștia trec nu-i lasă așa cum i-au găsit. Ciocnirile modifică substanțial, și psihologia și situațiile. O spune și o demonstrează chiar scriitorul, dar nu fără să se contrazică.

Toate-i tot?

Revenirea

Nu s-a înt[illegible]

[illegible]

zilnic.

***

Mai rudimentară, dar mai coerentă este motivarea psihologică în *Dacă vei fi întrebat*. Un judecător de instrucție redeschide dosarul unei crime, făptuită în ziua de 23 August 1944. Înfruntînd complexitatea împrejurărilor și puținătatea elementelor pe care este silit să lucreze, el analizează cazul cu acea luciditate și cu acea pasiune care definesc o conștiință cinstită, îndrăgostită de adevăr. Toate probele par să arate că inginerul Traian Armașu l-ar fi ucis pe muncitorul comunist Panait Vancea. Dar judecătorul de instrucție îl eliberează pe inginer, în care vede victima unei erori judiciare premeditate, și caută pe adevărații vinovați. Sprijinit de Marin Străuț, activist de partid și tovarăș de luptă al lui Panait Vancea, el urmărește alt fir, și anume cel al rațiunilor politice care au determinat asasinatul. Așa se face că procurorul își fixează atenția asupra familiei industriașului Veniamin Roznovanu, în a cărui fabrică Panait Vancea muncise. Sînt de învins complicități, sînt de sfărîmat tăceri, sînt de provocat dezbateri intime, dar toată această operație e dusă cu bine la capăt. Vinovatul va fi constrîns de puterea argumentelor să cedeze.

În *Dacă vei fi întrebat*, scena vrea să fie o arenă de luptă între justiție și crimă, între adevăr și egoismul criminal, conflictul fiind de fapt între cele două forțe opuse și inconciliabile: proletariatul și burghezia. Urmărind filele dosarului, trecem dintr-un mediu în celălalt, ne întoarcem în trecut, revenim în prezent, după un ritm antrenant și într-o limpede suită de idei.

Construcția închegată a piesei merită toate laudele. E păcat însă că această claritate a fost dobîndită cu sacrificiul nuanțelor și în dauna conturării bogate a caracterelor. În adevăr, este greu de definit altfel decît în mod vag și general întocmirea sufletească a eroilor piesei. Personajele n-au un contur specific, aparte, și rămîn de la începutul și pînă la sfîrșitul lucrării deopotrivă cu ele însele. Din acest punct de vedere, piesa stă într-un echilibru destul de precar, caracterele fiind definite pe o singură trăsătură, și aceea de suprafață. Judecătorul de instrucție este întruparea justiției ; Marin Străuț, luptătorul cu orizont larg ; Walter, expresia concretă a unei ideologii criminale ; Mihai reprezintă cinismul descreierat al claselor sortite pieirii etc. Culorile sînt tranșante, tranzițiile nete, fizionomia morală fără surprize sau abateri, personajele comportîndu-se liniar. S-o mărturisim deschis, am fi preferat ca imperfecțiunile piesei să fie de natură tehnică. Dar nu, încă o dată, structura lucrării dovedește abilitate. Acolo unde te aștepți să găsești o justificare dubioasă, dai de o explicație verosimilă ; acolo unde presupui o neglijență, ți se oferă o bună lovitură de teatru ; acolo unde ți se pare un obstacol de netrecut, se găsește în limpedea lumină a rampei însăși cheia dramei. Fire bine împletite, ca și cum autorul ar avea în urma lui o mare experiență dramatică, familiarizarea cu procedeele prin excelență teatrale, cu un cuvînt, însușirea principalelor arme prin care se cucerește interesul publicului. Chiar atunci cînd înlănțuirea momentelor dramatice se face prin verigi exterioare, prin întîmplări fortuite (apariția judecătorului de instrucție Enăchescu în noaptea anchetei), spectatorul este în așa fel condus de dramaturg, încît urmărește seria de cauze și efecte, gata să uite resorturile declanșate și unele detalii mai groase. (Cîteodată, artificiul fascinează însă într-atîta pe tînărul autor, încît el uită că a mai fost uzitat. Lucrul reiese și din scena în care criminalul se demască total, socotind că revolverul înmînat de judecătorul de instrucție pentru reconstituirea asasinatului ar fi încărcat, cînd, bineînțeles, el nu era !)

Climatul de poezie care ne cîștigase în *Secunda 58*, poate fi regăsit uneori, dar mult mai rar, și în *Dacă vei fi întrebat*. Scena în care Panait Vancea pleacă în misiunea fatală, înconjurat de încrederea solemnă a tovarășilor, de dragostea lor virilă, merită să fie reținută.

Dorel Dorian are în scrisul său elan, efuziune, lirism. Dar expresia cea mai fericită a acestor daruri, dramaturgul o găsește ori de cîte ori le controlează și le impune o surdină. În adevăr, retorica îi apare adeseori tînărului autor înveșmîntată în prestigiile și seducțiile artei înalte. De aici, monoloage grandilocvente, explozii de sentimentalism (lucru vizibil încă în *Secunda 58)* ; de aici, o anume emfază pe care e bine s-o înlăture. Mai ales că dezbaterea lucidă a unor probleme controversate constituie stimulentul proceselor sale intelectuale, elementul de fixare a emoției și a ideii. Dorel Dorian n-are nevoie să apeleze la un fals patos, repetînd cu generozitate aceeași idee.

BARBU : ... În numele salvării unui nevinovat ... În numele salvării unui om pe pieptul căruia ți-ai lăsat, poate, într-o noapte fruntea ... și care știe multe-multe cîntece ...

(Din acest moment, pînă la final, se aud frînturi din melodiile fluierate de Armașu în adăpost.)

În numele salvării unui om pe care l-ai sărutat poate pentru prima oară în viață cu patima cea mare a femeii care iubește ... Și-n numele justiției și al conștiinței umane, eu, Barbu Dragomir, vin astăzi să te întreb : Avem noi dreptul să-i lăsăm nepedepsiți pe acei care au încercat

să ne calce în picioare visurile, nopţile de dragoste, viaţa ? Avem noi dreptul să iertăm ?
Avem noi dreptul să uităm ?...

Dialogul este, în *Dacă vei fi întrebat,* uneori şters şi mai ales lipsit de spontaneitate, replicile succedîndu-se cu oarecare banalitate.

Nu-l vom surprinde însă niciodată în culpă de prost gust, aşa cum l-am surprins în *Secunda 58,* unde există o scenă în care replicile fac dovadă de vulgaritate. (E vorba de acea scenă în care Domnica explică în ce chip îşi domoleşte ea curtezanii prea înfocaţi.)

***

Este cu totul prematur să încercăm a defini personalitatea artistică a lui Dorel Dorian. Tînărul scriitor ar dezerta curînd din orice formulă. Mai ales că primele sale piese constituie un cîmp prin care se întretaie influenţe diverse, iar la rîndul lor, cele două lucrări se deosebesc destul de mult între ele. *Secunda 58* se înalţă pe un material de viaţă mai sensibil, pe confruntarea mai multor psihologii, pe cînd *Dacă vei fi întrebat* are la temelia ei dosarul unei afaceri judiciare. În cea dintîi piesă, faptele sînt prinse într-o pînză de reflecţii uneori confuze, în cea de a doua sînt expuse direct, dar foarte sumar. În *Secunda 58,* protagoniştii au un ce aparte, iar incidentele, cadrul, atmosfera sînt evocate printr-o sugestie, printr-o tuşă uşoară, spectatorul fiind ispitit să descifreze mai mult decît au spus şi mai ales decît au reuşit să spună în trecerea lor pe scenă. În *Dacă vei fi întrebat,* admirăm preciziunea conturului şi siguranţa notaţiei, dar drama nu face, din cronica unui fapt revelator, istoria unor destine. Totul respinge trucul, în *Secunda 58,* unde el apare ca o plantă stingheră, fără rădăcini, împrumutată dintr-un pămînt străin, pentru ca, în *Dacă vei fi întrebat,* să devină un instrument de lucru predilect. În prima piesă ne aflăm în faţa unor evenimente şi idei care abia s-au sedimentat în sufletul dramaturgului, dar totul este aici mai viu. Timpul care simplifică şi ordonează a trecut peste întîmplările din *Dacă vei fi întrebat,* însă simţim suflul vieţii ca o adiere prea disciplinată. Cele două piese pun laolaltă calităţi şi defecte adverse, ca şi cum am avea de-a face cu un dramaturg exersat, care scrie cu condeie diferite, alternîndu-şi stilurile.

Aşa stînd lucrurile, ce altceva se poate spune decît că evoluţia dramaturgului rezervă surprize, iar piesele sale ne obligă să remarcăm o vocaţie. Căci, este în ele o inimă care bate, o viaţă care se afirmă, o personalitate care se va realiza deplin, într-o zi apropiată.

Mihai Florea

ESTE NOUĂ NOUA EDIŢIE CARAGIALE?*

Ne-a bucurat apariţia, în preajma celei de a XV-a aniversări a eliberării ţării noastre de sub jugul fascist, a primului volum *(Teatru)* dintr-o monumentală ediţie în şapte volume a operelor lui I. L. Caragiale. Retipărirea marelui dramaturg şi prozator într-o asemenea ediţie se înscrie ca un punct de vîrf în acţiunea de preluare şi valorificare a operei genialului comediograf, iniţiată de statul nostru democrat-popular. Cartea, foarte impozantă şi luxos editată — cu deosebită atenţie în problemele de tehnoredactare — constituind o apariţie festivă, este menită să popularizeze opera lui Caragiale în cercuri foarte largi de cititori : de la specialişti şi profesori, pînă la studenţi, elevi, muncitori, colectivişti, funcţionari. Tirajul însuşi (35.150 de exemplare) este un indiciu că ne aflăm în faţa unei cărţi populare şi nu a unei ediţii de strictă specialitate.

Volumul de faţă apare la 20 de ani după vol. VI (care cuprindea de asemenea *Teatrul)* din vechea ediţie Zarifopol-Cioculescu. Alcătuită cam la întîmplare, după criterii formale, cu un corp de note şi comentarii redactat într-o manieră foarte apropiată de linia junimistă, ediţia pomenită nu mai corespundea concepţiilor noastre actuale asupra lui Caragiale. Evident, multe din faptele de istorie literară se menţin şi-şi păstrează valabilitatea, dar numeroase analize şi explicaţii, din ediţia de acum 20 de ani, se cereau fie revizuite, fie înlăturate.

Studiul introductiv al lui Silvian Iosifescu face un efort reuşit de îmbrăţişare a întregii moşteniri literare caragialeşti. Criticul prezintă, pe etape de creaţie şi pe genuri, opera realistă a genialului autor, dînd judecăţi de valoare corecte, limpezi, şi făcînd aprecieri personale asupra fenomenului literar în cauză. Concepţia ştiinţifică, marxist-leninistă, care a stat la baza redactării studiului, l-a dus pe autorul lui la înţelegerea şi sublinierea sensului politic progresist al beletristicii şi publicisticii lui Caragiale.

Extrem de utilă pentru cunoaşterea în ansamblu a universului de idei care l-a preocupat pe Caragiale, *Introducerea* nu adînceşte însă (nici n-ar fi avut cum s-o facă) dramaturgia, adică materia primului volum. De aceea se simte lipsa unui studiu special, care să limpezească ideologic teatrul lui Caragiale, întrucît *Notele,* după cum se va vedea mai departe, nu izbutesc — şi nici nu încearcă — acest lucru.

***

Din capul locului trebuie să subliniem, faţă de pomenita ediţie precedentă, împărţirea materiei ca mai firească, mai bine gîndită, mai judicioasă. Astfel, volumul I cuprinde partea capitală a operei lui Caragiale — teatrul — rod al primei sale etape de creaţie (1879—1890). A doua etapă, cronologic vorbind (1890—1901), foarte bogată în schiţe şi „momente“, va fi cuprinsă în volumul II, iar a treia (1901—1912), a nuvelelor, povestirilor şi basmelor, va fi inclusă în volumul III. Restul operei, nu mai puţin fericit grupat, va cuprinde încă patru volume : Cronici artistice (vol. IV), Articole şi cuvîntări politice (vol. V), Traduceri (vol. VI), Corespondenţă (vol. VII). La finele ediţiei vor fi incluse o bibliografie şi un indice general de materii şi nume proprii. Iată, aşadar, o distribuire care va pune capăt acelei ciudate aşezări a articolelor politice şi cronicilor dramatice la un loc (vol. V din vechea ediţie), publicării teatrului abia în vol. VI, lîngă corespondenţă, omisiunii unor traduceri datorate marelui prozator etc., deci o împărţire cît se poate de reuşită în opera aşa de variată a unui autor genial, care şi-a încercat condeiul în aproape toate domeniile literare.

Acestui prim merit, privind întreaga ediţie, îi urmează acela al alcătuirii volumului de faţă după o concepţie structural înaintată faţă de ediţia trecută, într-o abundenţă rară de material ajutător, sortit să aducă la cunoştinţa publicului cititor atmosfera vremii, lupta lui Caragiale cu „vremea“ lui, pentru a-şi impune piesele sale, astăzi de răsunet internaţional, prietenii şi inamicii pe care i-a avut în această bătălie a ideilor și a condeiului etc. Vom adăuga că în transcrierea textelor s-a adoptat de asemenea un punct de vedere just, potrivit căruia s-au aplicat normele ortografice actuale, s-au eliminat unele resturi ale ortografiei propuse de latiniști (postă, scoală, cu *s*), dar s-au păstrat particularitățile de limbă ale lui Caragiale (spui, văz, crez, viu etc.), precum și acele grafii (fatigă, încîntămînt, lugubră fantazie etc.) în care Caragiale satiriza pe latiniști și pe eliadiști.

---

* I. L. Caragiale, *Opere,* I, *Teatru,* ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Buc. E.S.P.L.A. 1959, 782 de pagini + 15 ilustraţii hors-texte.

Tehnica întocmirii notelor la volumul recent apărut este în cea mai mare parte acceptabilă, iar în ce privește cantitatea de informații inclusă în ele, greu s-ar putea aduce completări. Copiosul material suplimentar este dispus, în general, în felul următor: informații asupra genezei textului, legătura lui cu fapte concret-sociale, relatări despre premierele pieselor lui Caragiale, atitudinea criticii și a publicului de la sfîrșitul secolului trecut, considerații pe marginea jocului actorilor din aceeași epocă, scurte fișe biografice ale principalilor interpreți, de la începutul carierei lor pînă în momentul premierei respective (lucru extrem de util pentru cei ce se ocupă cu istoria teatrului), și date despre piesele lui Caragiale în zilele noastre. Pentru culegerea acestor materiale, editorii au propulsat serios arhivele, au despuiat o bună parte din presa vremii și au apelat, cînd a fost nevoie, și la memorialistica teatrală.

În privința conținutului propriu-zis al *Notelor*, remarcăm, pe lîngă bogăția informației, și încercarea de a da o explicare materialist-istorică fenomenelor artistice și sociale discutate. Astfel, arătînd sursa de inspirație pentru principalele comedii ale lui Caragiale, autorii nu se opresc la generalități, ci merg la precizarea condițiilor politico-sociale care dau naștere operei lui Caragiale. Ne sînt arătate împrejurările și instituțiile din care-și extrage autorul subiectele și personajele: garda civică, negustorimea burghezo-liberală (în cazul *Nopții furtunoase*), monstruoasa coaliție, chestiunea „arzătoare" a modificării constituției, agitată de guvernul liberal, chestiune care comporta și ținerea unor alegeri noi, morala burgheză (în cazul *Scrisorii pierdute*) ș.a.m.d. Autorii *Notelor* surprind deci raportul între factorul social concret și conținutul operei de artă, și-l privesc ca pe un raport de la determinant la determinat.

Pe linia amănuntului erudit, dar semnificativ, autorii știu de asemenea să descopere și să reliefeze în chip pasionant, captivant pe alocuri, date interesante, revelatoare. Astfel, foarte utile note găsim la *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Pe lîngă prezentarea procesului de elaborare a piesei și încercări de datare a textului și a primului spectacol, găsim elucidat amănuntul extrem de pitoresc despre scrisoarea lui „Galibardi" și prezența lui în comedia *Conu Leonida* (pp. 569—570).

Din *Notele* la *D-ale carnavalului* aflăm istoricul creării piesei pentru concursul din 1884, lectura făcută de autor în cîteva cercuri, premierea ei de către juriu, reprezentarea în premieră la Teatrul Național din București la 8 aprilie 1885, ecourile din presă ș.a. Informații interesante ni se dau și pentru celelalte lucrări de mai mică importanță, cuprinse în acest volum. Așa de pildă, *Notele* la *Hatmanul Baltag*, operă bufă în trei acte și cinci tablouri, conțin documente, scrisori, procese verbale, rezoluții, articole din presă, privind colaborarea Caragiale-Iacob Negruzzi-Eduard Caudella, relațiile lor cu direcția teatrului în legătură cu reprezentarea piesei etc.

S-ar putea înșira, firește, și meritele *Notelor* pe marginea celorlalte piese (*Năpasta, Începem, O soacră, 1 Aprilie*), alcătuite cu același gînd bun de a pune în mîna cititorului multe, cît mai multe informații, lămuriri, apropieri, legături de tot felul etc.

Lectura integrală a *Notelor* ne dă însă, din păcate, prilejul să constatăm că editorii nu aplică cu consecvență și pînă la capăt concepția materialist-istorică. Ne izbește, de altfel, dintru început însăși mărturia editorilor, care, raportîndu-se la vechea ediție, își propun în ediția de acum, reparații de formă, de grupare, de alcătuire a volumelor, și nu de substanță. Sîntem de acord, o ediție critică implică, printre altele, și o bună dispunere a materialului, o logică ordonare a lui etc. Dar faptul cel mai important, cel care dă, în primă și ultimă instanță, dreptul unei publicații de a se numi științifică, este concepția științifică ce-i stă la bază, concepție care trebuie să reiasă desigur și din tabla de materie și din simpla orînduire a textelor, dar îndeosebi din comentariile, explicațiile, notele critice ce însoțesc publicația respectivă. În acest sens, e neplăcut să descoperi, la lectura *Notelor*, o contrazicere flagrantă între promisiunea judicioasă, mărturisită în notița din fruntea volumului („Am reținut *cele mai semnificative comentarii* din presa timpului, *supunîndu-le unei interpretări științifice*, cele mai puțin importante urmînd să fie menționate în bibliografia critică de la finele ediției" [pp. 5—6]), și practica alcătuirii *Notelor*. La parcurgerea acestor *Note*, constatăm, în adevăr, o vicioasă funcționare a spiritului de selecție, o aglomerare de materiale nu numai inutile, dar adesea destul de puțin cernute, în orice caz, neconcludente. Vom da exemple.

În *Notele* la *O noapte furtunoasă*, editorii găsesc de cuviință că „nu trebuie să fie lăsată uitării“ o cronică a lui Slavici pe marginea capodoperei lui Caragiale, în care prețuitul autor al lui „Budulea Taichii“, al „Morii cu noroc“ și al altor reușite nuvele, situat pe poziția unei etici burgheze, vede în comedia lui Caragiale, o simplă farsă imorală și plină de slăbiciuni. El nu înțelege nici personajele, nici intențiile autorului, nici mesajul critic al comediei și, în numele unui fals purism moral, o repudiază. Editorii socotesc normal să reediteze asemenea aprecieri în întregime (pp. 541—544), deși ele ar fi putut foarte bine „să fie lăsate uitării“, mai ales că după cele trei pagini pe care le ocupă această cronică cu totul derutantă, editorii nu găsesc de adăugat decît că textul lui Slavici, care într-adevăr nu poate convinge, ar necesita „ o analiză corespunzătoare“, dar, „locul și spațiul nu le-o îngăduie“. Ca atare, lasă pe cititorul neavizat sub semnul îndoielii, al nedumeririi, liber să creadă ce vrea.

În *Notele* la *O scrisoare pierdută* se reproduc, parțial sau integral, cronici mondene (Claymoor), defavorabile (Ascanio), sau pur și simplu dușmănoase (Fr. Damé) față de cea mai celebră comedie a lui Caragiale. Autorii ediției actuale adoptă un oarecare punct de vedere critic și își însoțesc textele cu unele comentarii, totuși nu este de înțeles, cum, pentru simplul motiv că „articolul lui Damé nu poate lipsi de la dosarul *Scrisorii pierdute*“ (p. 596), să fie publicat pe două pagini (596—598) un material prost, răuvoitor, care încearcă să desființeze cea mai desăvîrșită comedie din literatura noastră dramatică, socotind-o ca o piesă prea politică, din care lipsesc personajele pozitive. Sărăcăciosul comentariu de 13 rînduri, care precede textul cronicii lui Damé, nu este în măsură să anuleze efectul dăunător pe care-l poate avea acest text asupra unui om nefamiliarizat cu problemele de critică și estetică literară. Cui folosește luxul de citate pentru citate? Credem că ar fi fost mai normal ca, fără a se trece sub tăcere atitudinea dușmănoasă a lui Damé, să fie rezumate ideile acestuia, să fie aduse 2—3 scurte citate, concludente pentru lipsa lor de temeinicie; iar analiza combativă din partea autorilor să fie mai copioasă, mai fundamentată ideologic și mai convingătoare. Același fapt, pentru a dovedi că exemplele nu se reduc numai la două cazuri, îl semnalăm și în *Notele* la *D-ale carnavalului*, unde se citează abuziv și fără discernămînt, toată cronica lui Iuliu Roșca (p. 642), toată cronica lui Ascanio (pp. 643—645), o cronică semnată Ex Strapontin (pp. 646—647), o alta de Claymoor (pp. 647—648), toate pline de judecăți false, părtinitoare, de interpretări greșite, de neînțelegere a fondului comediei, izvorîte din intenția de a discredita opera lui Caragiale și de a frînge condeiul satiric al autorului.

Aglomerarea aceasta nefericită de citate dă *Notelor* o tentă obiectivistă, cu atît mai mult cu cît editorii, în locul unor comentarii partinice, preferă să se retragă în spatele citatelor și să dea cuvîntul, aproape exclusiv (și cu foarte vagi comentarii), documentelor, producînd astfel serioase confuzii în mintea cititorului.

Acest neajuns operează și în alte locuri, în cuprinsul volumului, și cu același efect dăunător. Așa, de pildă, se face de cîteva ori referire la problema relațiilor lui Caragiale cu cercul „Junimea“. Prezentarea relațiilor lui Caragiale cu gruparea junimistă este neștiințifică, neconformă cu realitatea, dacă ea se rezumă la faptul că autorul și-a citit el însuși o parte din piese în fața acestui cerc literar, dar neglijează aspectul esențial, și anume, opoziția fundamentală dintre concepția estetică și de viață a dramaturgului, și cea a „Junimii“. Este drept, undeva, într-o trimitere în subsol (nota 4 de la pag. 527), este pomenit faptul că „istoricii literari burghezi s-au străduit să-l prezinte pe Caragiale drept un fervent junimist“; editorii socotesc această străduință lipsită de temei, întrucît „există documente care dovedesc inaderența lui Caragiale la societatea al cărei 'spirit rector' era Titu Maiorescu“. Cu această simplă notă de cinci rînduri se rezolvă însă prea puțin, chiar dacă se lasă comentariile de rigoare, necesare, pe seama studiului introductiv. De altfel, *Introducerea* (semnată de Silvian Iosifescu) acordînd, e adevărat, mai multă atenție și mai mult spațiu acestei chestiuni (pp. IX—X), nu reușește nici ea să adîncească explicarea incompatibilității operei lui Caragiale cu concepțiile „Junimii“, ca și a contradicției puternice dintre autorul *Scrisorii pierdute* și șeful grupării. Studiul lui Silvian Iosifescu se rezumă la prezentarea în special a unor date de ordin biografic, istoric-literar. O critică fermă, de principii, a celor care au căutat, împotriva adevărului obiectiv, să susțină junimismul lui Caragiale, nu există în *Introducere*, și cu atît mai puțin în *Note*.

Înecarea unor fapte esenţiale în amănunte nesemnificative se constată şi în alte împrejurări. În *Notele* la *O scrisoare pierdută*, de pildă, se face loc larg pentru înfăţişarea unui litigiu al lui Caragiale cu direcţia Teatrului Naţional, care aprobase fără ştirea autorului reprezentarea comediei mai sus-pomenite, în beneficiul unor artişti. Caragiale cere direcţiei să interzică spectacolul, invocînd nu numai drepturile de autor, dar şi faptul că, timpul de pregătire fiind scurt, piesa ar fi apărut insuficient de bine pusă la punct. Caragiale merge pînă acolo, încît îşi îndreaptă protestul pînă la primul procuror al Tribunalului Ilfov. În relatarea conflictului, editorii nu fac economie de spaţiu, publicînd, cu excepţia unui singur document (răspunsul directorului teatrelor la adresa primului procuror, din 25 aprilie 1895, dos. 1143/1895 f. 95, fond T.N.B., Arh. St. Bucureşti), întregul dosar al pricinii ; dar, ca şi în alte ocazii, sărăcesc relatarea de comentariul de rigoare (în cazul de faţă, patru rînduri), lăsînd impresia că reclamaţia şi nemulţumirea autorului ar fi fost generate de meschine calcule materiale.

Sîntem în măsură să afirmăm întemeiat că rezervele cele mai mari ale lui Caragiale erau de ordin estetic. În reprezentaţia incriminată, urmau să apară Nottara, I. Petrescu, I. Niculescu, Catopol, ca actori consacraţi, „şi alţii". Aceşti „şi alţii" nu sînt decît Constanţa Gănescu, I. Brezeanu, I. Jianu şi V. Toneanu, ultimii trei fiind chiar beneficienţii spectacolului. Că protestul lui Caragiale ar fi fost îndreptat împotriva acestora, e desigur greu de admis, pentru că cei trei actori, oricît de tineri, nu mai erau nişte începători şi se bucurau de simpatie din partea publicului. I. Jianu, gagist cu 240 lei pe lună, avea 12 ani de stagiu în Teatrul Naţional, iar în aprilie 1894 ceruse să fie admis ca societar. V. Toneanu primise titlul de societar clasa a III-a în 1894, iar I. Brezeanu era şi el, la această dată, candidat la gradul de societar. Pe deasupra, el avea într-o oarecare măsură experienţa teatrului caragialian, întrucît jucase, în stagiunile anterioare, rolul lui Nae Ipingescu din *O noapte furtunoasă*. Dacă totuşi Caragiale era contra acestei reprezentări, motivul nu putea fi neîncrederea în forţele artistice, luate ca individualităţi, ci teama că timpul scurt, în care urma să se joace piesa, va da naştere unei „improvizări", unei „înjghebări... străine de orice intenţie artistică". Teama lui Caragiale s-a dovedit îndreptăţită. Actorii, lipsiţi de îndrumarea artistică a autorului, s-au făcut vinovaţi de abateri de la spiritul piesei şi intenţiile dramaturgului. Dintr-un protest al autorului, ridicat după reprezentarea comediei *O scrisoare pierdută*, aflăm că rolurile fuseseră rău învăţate şi că actorii îşi făcuseră *măşti*, imitînd anumite persoane reale şi răpind personajelor lui Caragiale valoarea lor de „tipuri".

În bogatele *Note* la *Scrisoarea pierdută*, editorii omit să includă ecourile din presă, care atestă justeţea protestului lui Caragiale. Cu prilejul unei note publicate acum doi ani [1], am reprodus pasaje dintr-o cronică a lui I. C. Bacalbaşa, şi dintr-alta a lui Ralamb (pseudonim în care se poate ghici numele lui Haralamb G. Lecca), pe care le reamintim şi acum ; „S-a mers însă şi mai departe cu piesa d-lui Caragiale. Prin chipul în care a fost interpretată, s-a luat personajelor caracterul lor general şi au fost îmbrăcate în haina strîmtă şi vremelnică a unui tip anumit, pe care nu l-a dat, la care nici nu s-a gîndit, poate, autorul. Un artist, d. Niculescu, a făcut din Caţavencu, tipul palavragiului, al omului fără scrupule şi care voieşte să ajungă cu orice preţ şi prin orice mijloace, un anume personaj politic ; d-sa şi-a făcut figura d-lui G. D. Pallade." [2] Despre Nottara, cronicarul H. G. Lecca spune că a interpretat pe Tipătescu într-o manieră care a făcut pe cineva din sală să exclame în timpul spectacolului : „parcă e Othello". Constanţa Gănescu, interpreta Zoiţichii, nu-şi ştia rolul, aşa încît „construcţiile frazelor, din cauza prea deselor improvizaţii, erau adeseori ca vai de lume".

Aşadar, ceea ce căuta să apere Caragiale era dreptul legitim al autorului de a-şi vedea piesa corect reprezentată. Cele patru rînduri (p. 627), care însoţesc documentele citate in extenso, pomenesc acest fapt, dar cu o vitregie, o răceală şi o lipsă de profunzime care nu izbutesc să lumineze just cauzele reale ale acestui proces.

Alt exemplu. În apărarea lui Caragiale, editorii introduc în *Note* fragmente dintr-un articol publicat de Sofia Nădejde în „Contemporanul". Publicista ia atitudine împotriva protipendadei, care primise cu răceală drama *Năpasta*. Cronicari „iscusiţi" socoteau piesa neconformă cu realitatea, susţinînd că personajul Ion ar fi fals. Ei îşi întemeiau acest punct de vedere pe teoria că ţărănimea ar fi incapabilă de sentimente adînci, de procese psihologice complicate. Combătînd ostilitatea publicului „înalt“, în care se numărau și ofițeri ai armatei burghezo-moșierești, Sofia Nădejde spune: „nu-i iarăși de mirare ca ofițerimea noastră să stea rece, privind la Ion[3], deoarece ea a împușcat și a schingiuit“ (p. 670). Editorii, care în *Notele* la *Năpasta* fac 62 de trimiteri în josul paginilor pentru date bibliografice, comentarii erudite sau explicații istorico-literare, nu găsesc necesar să se întrebe despre ce împușcări și schingiuiri e vorba. Dacă ținem seama că articolul Sofiei Nădejde a apărut în numerele din noiembrie-decembrie 1889 și ianuarie-februarie 1890, iar în 1888 avuseseră loc cunoscutele răscoale țărănești, ce fuseseră reprimate cu asprime (preludiul la măcelul din 1907), apare limpede la ce împușcări și schingiuiri face aluzie semnatara articolului din „Contemporanul“. Autorii *Notelor* neglijează însă acest lucru și trec peste el fără nici un comentariu lămuritor.

---

[1] „Studii şi cercetări de istoria artei", Buc., nr. 3—4/1957, pp. 353—358.

[2] Om politic liberal, ziarist, avocat, fost colaborator la „Romînul", director politic al „Gazetei poporului", ministru în mai multe rînduri. A trăit de la 1858 pînă la 1903.

Capitolul cel mai deficitar ni se pare însă acela în care autorii noii ediții încearcă să fixeze locul comediilor lui Caragiale în actualitate. Doar *Scrisorii pierdute* i se acordă mai multă atenție: patru pagini, din care două sînt citate din *Monografia Teatrului Național „I. L. Caragiale“* de S. Alterescu și Fl. Tornea. Și de data aceasta, editorii se abțin să aibă păreri, ca și cum n-ar fi fost martorii contemporani ai acestui spectacol în noua concepție ideologică și artistică în care a fost montat. Undeva, în scurta notiță introductivă, ei spun că „notele de istorie literară (prezente în acest volum — *n.n.*) intenționează să reconstituie ecoul stîrnit de opera scriitorului“ (p. 5). Acest punct de vedere nu ni se pare cel mai potrivit pentru exigențele zilelor noastre. Pe noi nu ne interesează exclusiv ecoul operei lui Caragiale în vremea sa, nici istoria literară erudită, de dragul istoriei literare, ci privirea științifică, partinică, asupra scriitorului și a operei sale de-a lungul anilor și mai cu seamă în epoca noastră, socialistă. E curios că *Notele* la prezentul volum, care se ocupă atît de abundent de cariera scrierilor teatrale ale lui Caragiale, aproape că uită de prefacerile sociale și revoluția culturală din țara noastră, care au dus la „redescoperirea“ lui Caragiale. Cum poate fi apreciată această poziție, desprinsă de procesul și rezultatele revoluției culturale desfășurate de la Eliberare și pînă astăzi? Caracterul factologic (și încă legat numai de trecut) ni se pare a fi doar una din laturile acestei poziții.

Nu se comentează în nici un fel retipărirea teatrului lui Caragiale în Caietele de regie ale lui Sică Alexandrescu, deși unul din editori (Șerban Cioculescu) a avut anii trecuți o intervenție — ba chiar și o polemică de principii — în problema aceasta[4]. În general, toată această parte, privind opera lui Caragiale în revalorificarea și răspîndirea căpătată în cei 15 ani de la Eliberare, are aspectul de lucru „de serviciu“, făcut în grabă, „ca să fie“. S-au ținut conferințe, s-au scris studii, s-au publicat cîteva ediții, piesele au fost jucate în toată țara, s-a sărbătorit centenarul Caragiale, s-a tradus și reprezentat pe aproape toate meridianele și paralelele pămîntului opera sa dramatică, în acești 15 ani de cultură nouă, iar editorii, din 250 de pagini de *Note* și *Variante* cîte conține acest prim volum, consacră lui Caragiale „al nostru“, al Republicii Populare, 4 pagini pentru *Scrisoarea pierdută,* 19 rînduri pentru *O noapte furtunoasă,* 10 rînduri pentru *D-ale carnavalului* și 7 rînduri pentru *Conu Leonida față cu reacțiunea.*

Același lucru și despre iconografia volumului: din 15 ilustrații, nici un afiș actual, nici un facsimil de pe vreun articol din presa actuală, nici un actor actual, nici un regizor actual; o singură caricatură de Garcia, înfățișînd o scenă din *O scrisoare pierdută* jucată de Teatrul Național la Paris, reprodusă din „Lettres françaises“. Și doar în materie de interpretare, regizorală și actoricească, s-au dobîndit în regimul democrat-popular cel puțin tot atîtea succese ca pe vremea lui Iulian, Mateescu, Nottara, Hagiescu și ceilalți mari actori realiști din trecut.

S-ar putea să fie o întîmplare această omisiune, după cum tot întîmplare s-ar putea să fie și faptul că în *Notele* și *Variantele* la prezentul volum nu se scrie nicăieri nici un singur rînd despre prezența lui Caragiale în repertoriul a numeroase teatre de stat din diferite regiuni ale țării, sau în repertoriul echipelor de amatori, ceea ce a făcut ca, într-adevăr, prin îndrumarea culturală de stat, opera acestui titan al teatrului nostru să devină cunoscută şi iubită poporului. Asemenea „întîmplări", asemenea „scăpări", le semnalăm, ca şi pe cele dinainte, cu tot regretul.

---

[3] Interpretat magistral de C. I. Nottara.

[4] Vezi în legătură cu această polemică: Șerban Cioculescu, „Probleme de regie“ („Gazeta literară“, nr. 14 din 4 aprilie 1957) și „*Conu Leonida față cu reacțiunea* într-o interpretare nouă“, „Teatrul“ nr. 6/1957, pp. 42—49; Sică Alexandrescu, „Răspuns unui vechi caragialist“ („Contemporanul“, nr.-ele 40—41 din 4 și 11 octombrie 1957).

***

Autorii *Notelor* par să fi lăsat pe seama *Introducerii* grija „politizării", a privirii operei lui Caragiale de pe poziţia omului de ştiinţă al zilelor noastre. Nu se simte o colaborare între redactorii celor două părţi, motiv pentru care unele informaţii se repetă, iar altele apar contradictorii. La pagina XXIII din *Introducere* citim următoarea afirmaţie justă: „Valoarea de simbol a acestui personaj anonim (Cetăţeanul turmentat — *n.n.)* [...] e excepţională. *Dar simbolul e negativ." (s.n.).* La pagina 598 din *Note* se citează, fără a se combate, părerea opusă şi greşită a criticului Ascanio, potrivit căreia Cetăţeanul turmentat ar fi un personaj simpatic, agreabil, pentru că „asupra lui se îndreptează simpatiile şi interesele publicului"; cu alte cuvinte, un personaj care întruneşte calităţi de erou pozitiv. Cum e posibil ca un asemenea personaj să fie în acelaşi timp negativ, nu se spune (de fapt, ar fi şi greu de demonstrat). Dar chiar în cuprinsul *Notelor,* la pagina 630, autorii citează o altă părere, a lui S. Alterescu şi Fl. Tornea [5] (după care lipsa de conştiinţă a Cetăţeanului turmentat „nu poate fi proprie, în 1884, cînd mişcarea muncitorească se organizase, decît micii burghezii, 'apropitare'"). E greu de acceptat — aşadar — că un astfel de om ar fi „întruparea întregului corp electoral" cum afirmă Ascanio. O părere a editorilor în privinţa acestui personaj nu există. În schimb, părerile lui S. Iosifescu, S. Alterescu şi Fl. Tornea (identice şi conforme realităţii) pe de o parte, şi cea a lui Ascanio (eronată şi răuvoitoare), pe de altă parte, sînt citate fără obiecţii, ceea ce ne face să credem că sînt admise şi însuşite de editor şi unele şi cealaltă; vorba lui Dandanache: „...în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumînul imparţial.." (actul IV, scena 3).

În concluzie, considerăm că prezenta ediţie, aşa cum se recomandă din apariţia primului volum, păcătuieşte prin tehnicism, aglomerare excesivă, factologică, de material documentar, dacă nu chiar prin tendinţe de obiectivism. Ea poate fi însă îmbunătăţită pe parcurs. Cu aceste gînduri ne-am permis să aşternem o parte din observaţiile noastre, animaţi de dorinţa de a vedea volumele viitoare însoţite de *Note* critice cu adevărat ştiinţifice, rod al unei mai ferme şi mai consecvente orientări ideologice din partea editorilor. Aplicarea în mod formal, mecanic, a metodei materialist-istorice nu poate ascunde greşelile de concepţie, care se resimt la baza întocmirii *Notelor.*

?

Revizuindu-şi poziţia, lărgindu-şi colectivul şi adăugînd volumelor ce vor urma, studii introductive speciale, editorii vor putea să asigure publicaţiei o bază ideologică şi estetică marxist-leninistă, un înalt nivel ştiinţific şi o ţinută vrednică de moştenirea şi de felul în care a fost pusă în drepturi moştenirea lui Caragiale în zilele noastre. Însuşi volumul de care ne-am ocupat, este cazul să facă obiectul unor meditaţii din partea editorilor, în vederea unei eventuale noi ediţii.

P. S. — Pentru a arăta atenţia şi pasiunea cu care am citit volumul, ne îngăduim să amintim şi cîteva lipsuri mai mărunte.

Inutile, sau în orice caz derutante, ne apar cele două trimiteri la subsol, la pp. 440 şi 451, indicînd „Anacronism voit" pentru expresiile „slujbă prin ministere" şi „întreprindere publică". Spunem că par derutante, prin aceea că, făcîndu-se numai în aceste două cazuri precizarea „anacronism voit", cititorul de rînd ar putea crede că într-adevăr numai aceste două sînt singurele anacronisme voite din piesa *Hatmanul Baltag,* iar un mare număr de cuvinte şi expresii similare ar putea trece drept anacronisme nevoite (deci, scăpate din neglijenţă de Caragiale şi Iacob Negruzzi), ceea ce e imposibil de admis, sau drept neanacronisme (deci cuvinte existente în limba evului mediu, timp în care se petrece acţiunea, după cum indică autorii piesei: „Acţiunea se petrece pe malul Trotuşului în Evul mediu"), ceea ce de asemenea nu poate fi admis. Dăm o listă incompletă de asemenea termeni, despre care nu credem să fi circulat în evul mediu, nici pe malul Trotuşului, nici aiurea în Ţările Romîne, culeşi din *Hatmanul Baltag,* aşteptînd un răspuns sigur din partea lingviştilor: *poştă rurală, boscării, brutal, senzual, scrisori loco, domnişoară, concert, combinaţie, brusca, ofusca, repertoriu, impertinent, combinaţie, indigen, trivial, abuzat, diminutive, corespondenţă, moralizator, pedagog, poziţie socială, metoda intuitivă, metoda raţională, profesa, post-restant, simpatic, antipatic, desperat, gradaţie, sublim, papă, fotograf, etern, ocaziune* etc.

---

[5] Monografia Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", Bucureşti, 1955, pp. 278—283.

TURNEUL MOSSOVIET

20.X~1XI 1959

Cronica evenimentelor noastre teatrale a consemnat pe bună dreptate, ca pe fapte de o mare semnificație, vizitele din 1953 ale actorilor „Mossoviet"-ului, din 1956 ale celor de la M.H.A.T., din 1958 a Teatrului Mic, și consemnează acum, în 1959, în același fel, din nou prezența pe scenele noastre a actorilor „Mossoviet"-ului.

Trebuie să fi trăit și să fi văzut pe acești mari actori, pentru a-ți da seama de dimensiunile artei lor. Cei care am fost martori ai creației lor, am ascultat de fiecare dată cu emoție replicile eroilor pe care îi întruchipau.

Venirea din nou la noi în țară a „Mossoviet"-ului — unul din nenumăratele evenimente artistice pe care le înregistrează, în acest miez de toamnă, Luna prieteniei romîno-sovietice — este și de astă dată un prilej de bucurie pentru iubitorii noștri de teatru. Cine nu-și amintește oare de culmile artistice atinse de actorii acestui minunat ansamblu, în spectacolele prezentate

Sus (stînga) : R. I. Pliatt (Kazarin) și N. D. Mordvinov (Arbenin),
(dreapta) : T. A. Cernova (Nina) și V. G. Kucerovski (Cneazul) în „Mascarada" de M. Lermontov.

Mijloc (stînga) : B. V. Ivanov (Uhanov) și K. Mihailov (Valgan) în „Bătălie în marș" de G. Nikolaeva și S. Radzinski ;
(dreapta) : B. K. Novikov (Streșnev) și G. A. Slabiniak (Aref) în „Zări necuprinse" de N. Virta.

Jos (de la stînga la dreapta) : V. P. Marețkaia (Rakitina) și A. M. Dubov (Hijniakov) în „Zări necuprinse" ; K. Sidoruk (Pistol) și A. Petrosian (Nim), A. Adoskin (Slender) și A. Konsovskii (Crainicul) în „Nevestele vesele din Windsor" ; scenă din „Bătălie în marș".

cu prilejul turneului anterior ? De patosul Uraganului, *de inegalabilele creații ale lui Mordvinov și ale Verei Marețkaia, de îndrăzneala și fantezia regizorală a lui Zavadski, de ecourile stîrnite de fiecare din spectacolele sale, de discuțiile purtate de membrii ansamblului cu oamenii noștri de teatru, de roadele acestor discuții, adevărat schimb creator de experiență artistică ?*

Svectacolele pe care le prezintă astăzi Teatrul „Mossoviet" : Bătălie în marș, Zări necuprinse, Mascarada, Nevestele vesele din Windsor *au stîrnit încă de la sosirea primelor vești în legătură cu acest turneu, un deosebit interes. Sîntem încredințați că măiestria actorilor „Mossoviet"-ului va fi și de astă dată prilej de adîncă admirație pentru publicul nostru și de rodnic schimb de opinii cu artiștii teatrului nostru, cu privire la actualitatea repertoriului, la noutatea expresiei scenice și la adevărata originalitate artistică pusă în slujba marilor idei ale epocii noastre.*

Lucia Demetrius

ASPECTE DIN TEATRUL CHINEZ

Principiul de-a păstra bunele, vechile tradiţii, bogate în idei, cu rădăcinile adînc înfipte în înţelepciunea populară, poleite şi stilizate de generaţii întregi, care le-au trecut încă o dată prin filtrul gustului lor şi concepţiilor lor despre artă, şi de a sădi lîngă ele cu grijă atentă, sau a lăsa numai să se nască în chip firesc forme noi, corespunzătoare unei noi optici sociale, unor temeiuri de viaţă care rodesc de la sine alte fenomene de artă, corespunzătoare lor, este un principiu respectat de întreaga cultură chineză de azi.

Aşa cum pe marele bulevard — care străbate Pekinul şi trece prin faţa Palatului Imperial de odinioară, şerpuind pe dinaintea Porţilor Cereşti cu minunatele lor pagode, a leilor de marmură albă ce păzesc dantelatele poduri de marmură albă — înfloresc clădiri moderne, solide, măreţe, împodobite cu elemente arhitecturale care n-au uitat vechiul stil ; aşa cum ştiinţa chineză, adoptînd şi aprofundînd toate datele obţinute de cea mai înaintată ştiinţă europeană, nu uită şi nu abandonează, în medicină bunăoară, întregul tezaur al medicinii străbune şi îl revalorifică azi cu un nou elan, şi teatrul cunoaşte o înflorire fără precedent pe amîndouă liniile lui : cea de veche tradiţie şi cea modernă, realistă, corespunzătoare întregii vieţi din China eliberată, constructoare, revoluţionară.

Ca în toate ţările din lagărul socialist, în care viaţa materială şi spirituală a maselor este obiectivul principal al tuturor eforturilor, teatrul, mijloc direct, puternic, de a ajunge la conştiinţa omului, e pus în China — ţară în care o imensă populaţie era ţinută odinioară în dubla mizerie a trupului şi a minţii — la îndemîna milioanelor care trăiesc azi pentru ele însele, nu pentru feudali, nu pentru negustori, nu pentru exploatatorii străini. Un foarte mare număr de teatre de stat fucţionează în toate oraşele Chinei, din nordul cel mai îndepărtat de capitală pînă în sudul ei torid : teatre de opere clasice, teatre de balet, teatre cu repertoriu modern ; teatre de varietăţi, în care dansul, cîntecul, prestidigitaţia, acrobaţia şi cupletul de actualitate se amestecă ; circuri cu extraordinare spectacole, pline de fantezie.

Am văzut în diverse oraşe acele opere clasice pentru care europeanul nu are dintru început, sau nu are totdeauna dintru început, o înţelegere clară şi totală, dar care îl vrăjesc prin desăvîrşirea formei lor, prin acea armonie fără ştirbituri, în care se încadrează mişcare, rostire, muzică, costum şi decor, toate atît de legate între ele, atît de dependente unele de altele, pline de o corespondenţă subtilă, pe care o pricepi treptat, încît întregul spectacol, cu toate elementele lui componente, îţi aduce aminte de emailurile, de cloazoneriile chinezeşti, fără cusur, strălucitoare şi colorate.

Scenă din piesa „Groapa Dragonului" de Lao Sheh

Scenă din „Marele marş" de Cen Ci-tun

★

În aceste opere s-au păstrat costumul şi masca (ca în commedia dell'arte) ; tipurile, într-o oarecare măsură, fixe : o gamă de mişcări, peste care nu se pot suprapune altele — spontane — pentru că ele exprimă de veacuri anumite sentimente şi idei (mişcări care se învaţă de către actori, aşa cum la o şcoală de balet se învaţă figurile clasice). Textele, chiar şi partiturile, sînt de asemenea păstrate cu grijă. Asupra lor s-a intervenit totuşi cu o mînă sigură şi delicată, pentru punerea unor accente pe care autorii lor le-au sugerat, dar n-au avut voie să le sublinieze, a unor accente sociale, politice, etice.

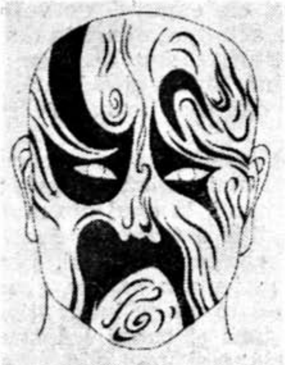
Aceste spectacole de operă cunosc azi un public imens, un public entuziast. Dar nu e mai puţină afluenţă şi nici mai puţină căldură, nici în sălile în care se joacă o piesă europeană, de pildă. Am văzut la unul din marile teatre din Pekin, *Avarul* de Molière, jucat după vechea tradiţie a Comediei Franceze, cu o mare înţelegere şi o mare graţie, de către actorii chinezi. Publicul, pentru care asemenea spectacole sînt noi, nu manifesta nici el mai puţin interes, şi mărturisesc că am trăit o mare emoţie, dîndu-mi seamă încă o dată cît de internaţional e graiul unui mare scriitor, cînd, cu toate notele specifice ţării şi epocii lui, sau mai bine-zis peste ele, atinge coardele adînci, cu răsunet prelung şi greu, ale sufletului omenesc, cînd zugrăveşte oameni adevăraţi, în care oamenii adevăraţi de pretutindeni se recunosc.

În marile oraşe, publicul nu are la îndemînă numai cele cîteva teatre (din ce în ce mai multe la număr), cu repertoriul lor mereu împrospătat. La Şanhai, de pildă, la Clubul Muncitoresc al oraşului, uriaşă clădire cu săli de expoziţie, biblioteci, cabinete de lectură şi săli de jocuri, există cîteva scene pe care diverse colective de actori sau de amatori, echipe sindicale sau teatrale din alte centre joacă simultan, în fiecare seară. Muncitorul care intră în club, se poate opri într-o sală de spectacol sau în alta, după cum îl îmbie inima, să vadă o operă clasică, o piesă de actualitate, un spectacol de estradă sau de circ. Frecventarea acestor săli e uluitoare şi emoţionantă, participarea publicului la spectacol e totală. Am vizitat un asemenea club și la Canton, într-o grădină semănată și ea cu scene mai mici sau mai mari, construcții frumoase și bine utilate, sau înjghebări vremelnice, pentru spectacole mai ușoare.

Pentru pregătirea actorilor din cele două feluri de teatre, clasice și moderne, care cer tehnici deosebite total, există în China și institute de teatru deosebite. Am vizitat la Pekin, Institutul de teatru modern, înzestrat cu patru facultăți : regie, actorie, scenografie și istoria teatrului, laolaltă cu critica teatrală. Institutul e înzestrat cu un mare teren de sport și multe ateliere, cu o sală experimentală, unde se predă un curs de specialitate pentru perfecționarea absolvenților, care, după cei patru ani de studiu la arta dramatică și cinci la celelalte discipline, mai pot studia aici un an și jumătate sau doi.

În clasele de actorie, elevii repetau scene sau acte din piese noi, de autori chinezi sau străini, exerciții și improvizații. Și acel ton de adevăr, pe care începi să-l deslușești, după ce ai asistat la cîteva spectacole, și în opera clasică, sub aparența ei oarecum de îngrădire înăuntrul unor forme fixe, acel ton de sinceritate, de profunzime, acea mare simplitate pe care o vedem și în filmele realiste chineze și care e însuși caracterul acestui mare popor — simplitate care nu exclude nici nuanțele, nici subtilitatea, nici complexitatea ; care e o formă superioară de a exprima esențialul fără să-l sărăcești și fără să-l reduci la liniar și schematic —, m-au izbit și m-au cucerit pe de-a întregul.

Piesele realist-socialiste și spectacolele realist-socialiste capătă, cu toată prețuirea acordată lucrărilor clasice, proporții foarte mari și vor constitui, așa cum au început s-o dovedească de pe acum, un teatru de mare valoare artistică, datorită calităților artiștilor chinezi, scriitori și actori, calităților lor de sobrietate artistică, de coborîre în profunzime, de tensiune dramatică și de putere de expresie. Și mai ales, datorită faptului că fiii acestui popor mare îndeplinesc orice activitate cu devotament, cu seriozitate și cu o dăruire totală, în dragostea lor fierbinte de patrie și în elanul lor de construcție pe toate planurile.



Dina Cocea

UN TEATRU NOU CU STRĂVECHI TRADIŢII

Arta teatrală în Republica Populară Chineză îmbină, în forme artistice variate și proprii fiecărei provincii, drama muzicală, opera clasică și teatrul de proză.

Născută în urmă cu mai bine de o mie de ani, drama muzicală își are izvoarele în străvechile legende mitologice și în basmele populare. În cursul evoluției sale, ea s-a îmbogățit cu drame care aveau o puternică legătură cu realitatea (cum sînt, de pildă, dramele istorice, dramele familiale și judiciare), precum și cu un număr mare de comedii satirice denumite „Tsa". Dramele muzicale sînt scrise într-o limbă populară și sînt susținute, în desfășurarea lor, de muzică și cîntece, elemente ce fac parte integrantă din dramă. Ideea de bază comună dramelor muzicale este lupta dintre bine și rău, luptă în care triumfă binele, adevărul și dreptatea. Personajele acestor drame sînt: soții credincioase și magistrați integri (ca în piesa *Ch'in Hsiang-lieng* — operă locală din nord), sau tineri îndrăgostiți (ca în piesa *Zeița coboară din cer*), sau haiduci (ca în piesa *Povestea generalului care s-a făcut haiduc*). Spectatorul chinez este un participant activ la întîmplările la care asistă. El cunoaște pe de rost textele și cîntecele, subliniază în jocul protagoniștilor prin exclamații entuziaste fiecare gest, a cărui semnificație o cunoaște și recunoaște după culoarea măștilor care marchează caracterele personajelor. Muzica, stridentă pentru neinițiați, este armonioasă pentru spectatorul chinez, familiar cu toate nuanțele și toate subtilitățile ei. Drama muzicală de veche tradiție este foarte îndrăgită de poporul chinez.

***

Spre deosebire de drama muzicală, opera clasică Ching Hsi (opera din Pekin) datează numai de pe la începutul secolului al XIX-lea. Sinteză a tuturor operelor locale, mijloacele ei de expresie, de o rară perfecțiune tehnică, sînt mult evoluate față de drama muzicală. Opera din Pekin se caracterizează prin folosirea limbii literare, poetice, prin ritmuri muzicale deosebite de cele întîlnite la operele locale, prin dansuri acrobatice, prin somptuozitatea costumelor, prin machiajul care amintește de celebrele emailuri policrome de sub dinastia Ming, și mai ales prin măiestrita interpretare a actorilor, deopotrivă de buni cîntăreți, acrobați și dansatori. Opera clasică pune în valoare isprăvile popularelor personaje — maimuța Sun și porcul Chun. Aventurile acestora dau loc unei lungi serii de situații comice, de lupte îndrăcite, prilej de acrobații uimitoare pentru marele actor Li San-tsin, în piesa *Regele maimuțelor* — și de apariții fantastice: balauri, zei și zîne, spiriduși, vrăjitori.

Opera din Pekin se bucură de o mare popularitate în toată China, datorită numeroaselor turnee întreprinse de marele actor Mei Lan-fan. Creațiile actorului în piesele *Frumusețea împotriva tiraniei* și *Trecătoarea Hung Nai* au ajuns faimoase în toată lumea. Astăzi, minunatele tradiții ale operei clasice au dobîndit o strălucire deosebită, prin interpretarea adînc realistă cu care sînt tratate și prin grija cu care sute de piese, nejucate zeci și zeci de ani, sînt cercetate, redate poporului, publicului iubitor de operă. Printre altele au fost readuse pe scenă opere cu conținut revoluționar, ca: *Hua Mu-lan, fiica luptătorului, Pescarul și fiica sa* ș.a.

***

În ultimii cincizeci de ani a apărut o nouă formă de teatru, necunoscut înainte poporului chinez: teatrul de proză.

Născut în timpul și determinat de revoluție, acest teatru a fost din primele sale zile în slujba marii cauze sociale și a jucat un rol deosebit în lupta de eliberare a poporului chinez. Numeroși scriitori și actori au luat parte chiar la luptele dintre anii 1911—1918 și la mișcările revoluționare dintre anii 1919—1949, luptînd împotriva reacționarilor gomindaniști. Mulți dintre acești vajnici patrioți au pierit în temnițele gomindanului, ori împușcați de către dușmani. La conferința ținută la deschiderea primului festival al teatrului chinez, și la care am avut cinstea să fiu invitată, ministrul adjunct al Culturii, Sia Yen sublinia că „istoria teatrului chinez este scrisă cu sîngele poporului chinez".

Interpreţi din „Doamna albă care a fost şarpe". La mijloc, Mei Lan-fan în rolul Pai Su-ken

Legat prin toate fibrele sale de Partidul Comunist, încă de la înfiinţarea acestuia, în 1921, teatrul de proză a stat în permanenţă sub îndrumarea partidului. În 1927, noua mişcare teatrală s-a împărţit în două ramuri : una, în regiunea Guansi (majoritatea scriitorilor dramatici aparţineau acestei ramuri), alta întinzîndu-se în regiunile stăpînite de gomindanişti şi alcătuită din numeroşi partizani şi rezistenţi ilegalişti. În 1934, începea Marele Marş al Armatei Roşii împotriva cotropitorilor japonezi sub conducerea lui Mao Ţze-dun. Acestui marş legendar, de 25.000 de li, s-au alăturat şi scriitorii şi artiştii formaţi şi căliţi în lupta grea pe care au dus-o ani de-a rîndul împotriva duşmanului. În timpul acesta, numeroase trupe de teatru acţionau la sate, în uzine, în armată şi totodată luau parte la lupte sîngeroase. O mare victorie a repurtat a 5-a trupă de teatru, care a forţat frontul gomindanului, înaintînd pînă în capitala regiunilor eliberate. Tînărul teatru chinez a luptat cu înflăcărare pentru eliberarea patriei, înfruntînd teroarea albă şi grozăviile războiului antijaponez ; neînfricat, mereu în prima linie a frontului, el a luptat şi înaripat la luptă şi acte de eroism pe ostaşii armatei revoluţionare, pînă la victoria finală.

Astfel, născut în focul luptelor de eliberare, noul teatru chinez se caracterizează prin spiritul său combativ, agitatoric. Şi astăzi, după zece ani de la eliberare, el se află tot în prima linie, alături de întregul popor, în lupta pentru construcţia societăţii socialiste, pentru realizarea marilor idei ale comunismului. În acest scop, el promovează cu curaj o nouă literatură dramatică, literatura care reflectă transformările istorice din Republica Populară Chineză ; duce o activitate intensă pentru

Sun M-kun în „Maimuța", personaj din operele locale și din opera „Ching Hsi"

atragerea maselor largi populare spre teatru și manifestă o grijă permanentă pentru ridicarea nivelului ideologico-artistic al spectacolelor.

Primul Festival Național al Teatrului Dramatic, care a avut loc la Pekin în primăvara anului 1956, a relevat stadiul de dezvoltare al teatrului chinez și perspectivele sale de viitor. Pentru prima oară de la eliberare, peste două mii de artiști, venind din toate provinciile țării, au parcurs mii de kilometri și s-au întîlnit pentru a face un larg schimb de experiență. Trupele de teatru din Hunan, Kansu, Sheniang, Tientzin, Whuan, Shanhai, Fukien, Hopei etc., precum și trupele de teatru aparținînd regiunilor autonome igure, mongole, ansamblurile artistice ale minerilor, ale feroviarilor, ale militarilor au prezentat spectacole înfățișînd aspecte variate din procesul de industrializare a țării, de transformare socialistă a satului, de reeducare a intelectualității, de promovare a femeilor în munci de răspundere, de educare comunistă a tineretului, în general problemele majore de cea mai stringentă actualitate. Piesele prezentate în cadrul festivalului mi-au dat prilejul să constat că teatrul chinez posedă o literatură dramatică de un valoros conținut revoluționar și de o puternică forță de înrîurire directă asupra maselor de spectatori, oameni ai muncii.

Una din cele mai valoroase lucrări dramatice pe care le-am văzut în timpul festivalului, *Marele marș*, înfățișează o pagină din grandioasa epopee trăită de poporul chinez în anii invaziei imperialiste, japoneze. Mi s-a relatat că autorul acestei capodopere a literaturii dramatice chineze, Cen Ci-tun, a luat și el parte la acest marș epocal. Suflul eroic, care străbate de-a lungul celor șase acte, și forța de evocare a vajnicilor soldați roșii — muncitori și țărani — care au cucerit pas cu pas regiunile cotropite de dușmani, produc o profundă impresie. Înfruntînd dușmănia naturii : munți sălbatici, prăpăstii de netrecut, avalanșe, torente furioase, stepe aride, mlaștini ; suferind de foame și de frig, ei înaintează totuși și nu șovăie. Cuvintele comisarului Li exprimă forța de neclintit a acestei eroice armate : „Sîntem armatele Partidului Comunist. Nu sîntem numai de fier, sîntem și de oțel". Obstacolele apar unul după altul, primejdiile se țin lanț, luptele sînt tot mai aprige, dar Armata Roșie înaintează, forțează încercuirile, respinge atacurile, sparge fronturile și înalță pretutindeni pe unde trece, steagul roșu al victoriei revoluționare.

Spectacolul, în interpretarea ansamblului artistic al Departamentului politic al armatei populare de eliberare, a prilejuit marelui actor La Ma, o neuitată creație în rolul comisarului Li. De asemenea, piesa *Groapa Dragonului*, a cunoscutului scriitor Lao Sheh, este una din cele mai reprezentative opere ale dramaturgiei contemporane chineze. Ea își propune să arate cum s-a transformat, după eliberare, viața celor mulți și nevoiași. Autorul zugrăvește în culori necruțătoare traiul inuman îndurat de muncitori în vremea Chinei imperialiste. În cocioabele dintr-o fundătură pestilențială a Pekinului, în care nu pătrunde niciodată soarele, în care oamenii zdrobiți de muncă își încordează puținele forțe ca să supraviețuiască foamei, inundațiilor și bolilor, în această imagine reală a Chinei dinaintea eliberării, pătrund zorii vieții noi, luminînd cu nădejde sufletul celor ce-și duc viața în această groapă blestemată. Scînteia vieții libere crește, se întinde și unește la luptă, sporește elanul spre lumină al oamenilor. Eliberarea le va aduce soarele, pîinea, libertatea.

În timpul șederii mele la Pekin, am vizitat locurile pe unde, înainte de eliberare, se căsca adîncă și cutremurătoare, „groapa Dragonului“. Astăzi, „groapa“ este asanată și în locul acesteia s-a ridicat un cartier cu lungi străzi pavate ; de-a lungul acestora sînt aliniate mîndre locuințe muncitorești, la ferestrele cărora se răsfață la soare flori și peștișori roșii. Copiii merg la grădiniță, apoi la școală și cînd sînt mai mari se duc la teatru să vadă *Groapa Dragonului*. Privirea lor se întunecă de umbrele trecutului, dar reveniți în stradă îi întîmpină viața de azi și glasurile de copii care răsună vesele în parcurile peste care ei sînt stăpîni.

Răsfoiesc albumul cu fotografii pe care l-am adus din China. Revăd imagini din multe piese care oglindesc cuceririle poporului chinez : *Cerul senin* de Tsao Yu (cîștigarea savanților la lupta pentru pace) ; *Dușmanul este același* de Yang Yun-shen (victoria inovatorilor asupra unor conducători de instituții, conservatori și retrograzi) ; *Ca și frații* de Su I-ping (consolidarea prieteniei între chinezii de naționalitatea han și cei de naționalitatea hui, rezultat al luptei ce s-a dus împotriva tendințelor de șovinism și naționalism local) ; *Liu Lien-ying* de Tsui Teh-chih (creșterea conștiinței socialiste a femeilor muncitoare, care au înțeles că fericirea lor personală este legată indestructibil de izbînda socialismului) ; *Ei nu pot fi opriți* de Chao Yu-hsiang (triumful spiritului de inițiativă și al curajului civic) ; *Prietenie* de Jen Teh-yao (viața fericită a pionierilor și tineretului).

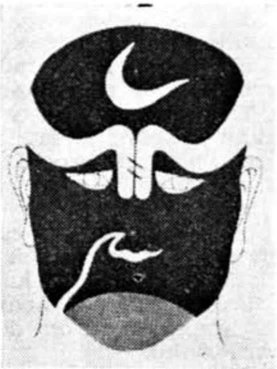
În afară de bogăția literaturii sale dramatice, teatrul chinez posedă un număr considerabil de talente actoricești. În cele aproape 60 de spectacole pe care le-am văzut, am fost uimită de ușurința cu care actorii chinezi trec din viață pe scenă, de organicitatea jocului lor și de sinceritatea cu care își interpretează personajele. Am fost impresionată de însuflețirea cu care artiștii amatori sau profesioniști slujesc noua literatură dramatică, înfățișînd oameni vii și convingători. Datorită talentului și dăruirii lor, am putut cunoaște pe eroii minunați ai Chinei, în piesa *Marele marș ;* pe partizanii patrioți, în piesa *Căliți în luptă ;* pe muncitorii plini de inițiativă, în piesa *La capătul de est și de vest al tunelului ;* pe țăranii a căror conștiință politică ridicată determină salturi mari în transformarea socialistă a agriculturii, în piesa *Apa curge prin lanurile de bumbac*, și pe apărătorii dîrji și vigilenți ai patriei, în piesa *Să fie lumină la graniță*.

***

Republica Populară Chineză este astăzi un șantier uriaș, în care viața pulsează puternic, un rezervor nestăvilit de eroi ai muncii, izvor bogat de inspirație pentru actorul chinez. Conștient de misiunea pe care o are, el nu precupețește nici un efort pentru a-și ridica nivelul artistico-ideologic și pentru a-și perfecționa măiestria. Această problemă, de altfel, preocupă în egală măsură pe toți lucrătorii din domeniul artei. Pentru a îmbogăți căile creației artistice, ei studiază profund operele clasice ale dramaturgiei universale, procedează la schimburi de experiență cu teatrele din țările prietene, dar mai ales caută să-și însușească în mod creator comorile moștenirii lor culturale. Revistele de specialitate analizează periodic procesul de creație artistică, popularizează lucrările teoretice despre teatru, publică lucrări dramatice originale și străine, inițiază discuții în legătură cu preluarea celor mai bune tradiții ale teatrului clasic chinez — problemă care preocupă lumea artistică în cel mai înalt grad

— şi dezbat în mod critic şi constructiv, toate problemele legate de creaţia actoricească, regizorală, scenografică şi muzicală. Rezultatele acestei activităţi sînt din cele mai rodnice, iar prestigiul de care se bucură teatrul dramatic în rîndurile spectatorilor creşte din zi în zi. Frumoasele săli de teatru, construite în ultimii ani şi care au o capacitate de 2000—2500 de locuri, sînt pline, seară de seară. Tineretul, îndeosebi, este amator de teatru modern; dar el este şi un critic sever care pretinde teatrului de proză să fie, din punct de vedere al măiestriei, la înălţimea operei clasice. Exigenţa de care dau dovadă atît forurile de conducere cît şi spectatorii dovedeşte preţuirea ce o acordă ei teatrului dramatic.

Sărbătorirea celor zece ani de la eliberarea Chinei a fost întîmpinată în Republica Populară Chineză prin numeroase şi mari realizări în toate domeniile. Ea a fost desigur un fericit prilej şi pentru promovarea multor opere dramatice de valoare. Sînt convinsă că, şi de data aceasta, teatrul dramatic şi minunaţii săi artişti s-au aflat, ca de obicei, în prima linie a frontului culturii şi artei poporului lor, constructor al socialismului, luptător pentru pace şi pentru demnitatea şi libertatea omului în lume.



Scenă din „Marele marş" de Cen Ci-tun

Florian Potra

FIŞE DESPRE TEATRUL CHINEZ

I

Se spune că de mult, cu multe secole înaintea erei noastre, pe timpul Regatelor luptătoare, urmaşul împăratului Kim Van a lăsat pradă mizeriei şi sărăciei pe fiul lui Sun Ciu-hao, fostul sfetnic credincios al răposatului împărat. Auzind de această nedreptate, un actor, pe nume Yiu Men, se îmbrăcă în hainele sfetnicului decedat, se grimă după înfăţişarea acestuia şi apăru în faţa noului împărat, cîntînd versuri prin care Sun Ciu-hao deplîngea soarta nenorocită a fiului său. Speriat şi uimit, noul împărat îşi recunoscu vina, chemă pe fiul sfetnicului şi îi asigură existenţa. Arta actorului, teatrul, l-a făcut pe împărat mai bun.

Aceasta este legenda răspîndită în legătură cu începuturile teatrului chinez, stabilită de Claude Roy în *Clefs du Théâtre chinois*. Povestea — care, după cum se vede, are şi o bază istorică — lasă să se deducă două trăsături fundamentale ce vor însoţi teatrul chinez pînă în zilele noastre, şi anume: caracterul popular şi cel educativ-moralizator. Tîlcul este limpede: un om de condiţie umilă ia atitudine şi oferă o lecţie morală însuşi împăratului.

În această ordine de idei, se poate spune că teatrul, cîştigîndu-şi o imensă popularitate în rîndurile cele mai largi ale poporului chinez, a ocupat mereu un loc foarte important în viaţa socială. Înainte de revoluţia socialistă, 90% din populaţie era analfabetă. Dar teatrul a fost factorul care, în cursul timpului, a înzestrat poporul chinez cu o concepţie etică şi, s-ar putea spune, chiar cu o cunoştinţă şi o conştiinţă istorică remarcabile. Prin legendele, prin piesele istorice reprezentate de teatrul tradiţional chinez, poporul lua contact cu însăşi istoria lui. De altfel, teatrul a fost de la început un bun aproape exclusiv al claselor de jos, întrucît era necercetat şi dispreţuit de aristocraţie şi de burghezie. Atît ca tematică, cît şi ca modalitate de prezentare, teatrul tradiţional chinez s-a ilustrat întotdeauna printr-o totală aderenţă la înţelepciunea şi sentimentele poporului.

II

Ocupaţia mongolă de la începutul secolului al XIII-lea a făcut ca artele şi cultura chineză să aibă o evoluţie aparte, deosebit de interesantă. Deoarece nu cunoşteau limba literară şi nici nu puteau să se servească de producţiile literare poetice, ocupanţii au provocat o evidentă decădere a poeziei propriu-zise şi a scrierilor istorice. Alungată din sferele ei specifice, poezia şi-a găsit un generos refugiu în teatru. Aşa se face că, începînd cu secolul al XIII-lea, mijloacele de expresie ale teatrului chinez se înnobilează, cîştigă în valoare şi rafinament. Esenţial însă rămîne faptul că teatrul chinez s-a folosit de la început de limba vorbită, limba poporului, numită *peh hua*, o limbă bărbătească, firească, liberă de orice formalism clasic. Însăşi metrica versurilor care pe scenă sînt cîntate, formînd adevărate *arii*, ascultă de ritmul limbii vorbite. Iată un exemplu de expresivitate şi forţă poetică a teatrului tradiţional chinez ; e vorba de cîteva pasaje din *Odaia de la soare-apune*, capodoperă a literaturii chineze, în care se descrie frumuseţea eroinei :

Mai înainte de-a deschide gura, ea roşeşte,
Ca o cireaşă coaptă care se deschide.
Ca o statuie albă care se-nfioară ;
Într-o clipă, doar o clipă, ea rosteşte
Un şirag de blînde sunete aurite.

. . . .

Într-o parte se-ntorcea,
Agrafa de jad din bucle-i luneca,
Geana, după moda din palat, îşi cobora
Şi-ntre tîmple ca de negre catifele se pierdea.

. . . .

Acum îşi mişcă paşii ei prudenţi şi veseli,
Mijlocul mlădios precum un cîntec de la miazăzi.
Atît de gingaşă şi zveltă,
Atît de fragedă
Ca salcia plîngătoare în bătaia zefirului glumeţ.

Se înţelege că un astfel de text dens în valori poetice avea darul de a rafina gustul publicului popular, care devenea astfel din ce în ce mai exigent, din ce în ce mai atent la valorile expresiei artistice.

III

Născut în aer liber, teatrul tradiţional chinez aduna la spectacolele sale oameni din toate categoriile şi meseriile, un public larg, un public atent şi emotiv, care participa cu toate fibrele sale la acţiunea de pe scenă. Dacă arta actorului şi piesele reprezentate erau rezultatul unor eforturi succesive, de secole, nivelul artistic atins, ţinuta spectacolelor, constanta valoare artistică, toate acestea se datorează maselor populare care vegheau cu străşnicie la păstrarea riguroasă a modalităţilor de prezentare a spectacolului. Poporul chinez cunoaşte pe dinafară textele ariilor, ştie cum trebuie să fie grimat sau îmbrăcat un actor, posedă acel cod de gesturi şi atitudini care fac parte din arta actorului chinez, şi vai de interpreţii care ar greşi vreo mişcare sau ar uita un gest. În schimb, dacă totul e respectat cum se cuvine, publicul răsplăteşte cu generozitate pe actori, exprimîndu-şi entuziasmul prin caracteristicul strigăt de aprobare : „Hao !"

Demn de remarcat este caracterul total, integral, al spectacolului de teatru chinez. Europenii sînt obişnuiţi să vadă acrobaţii la circ, să asculte arii la operă, să asiste la un dialog în sala de teatru, să se bucure de dansuri la spectacolele de balet ş.a.m.d. Spectacolul tradiţional chinez întruneşte într-o singură imagine scenică toate aceste arte : actorul chinez este în acelaşi timp mim, acrobat, cîntăreţ, actor, balerin. Aşa se face că în spectacol, actorul poartă greutatea şi răspunderea cea mai mare. Lui şi artei lui li se încredinţează întreaga sarcină expresivă. Pe o scenă aproape lipsită de orice decor, cu un mobilier abia marcat, actorul — ajutat cel mult de strălucitoare costume — e chemat să exprime o întreagă gamă de stări sufleteşti şi de atitudini.

Iată ce spune Bertolt Brecht despre arta actorului chinez :

„Artistul exprimă conştiinţa de a fi privit. El însuşi se priveşte. Dacă de exemplu trebuie să reprezinte un nor, modul neaşteptat în care apare, umflarea sa lentă şi puternică, schimbările calme, aproape nesimţite, actorul se întoarce din cînd în cînd spre spectator, ca pentru a-l lua drept martor : Nu se întîmplă chiar aşa ? — fără să înceteze de a-şi observa braţele, picioarele, de a le porunci, de a le supraveghea

Met Lan-fan într-unul din rolurile tan din drama „Doamna albă care a fost şarpe"

şi chiar, la sfîrşit, de a le felicita... Artisul dă impresia că ar vrea să apară străin şi chiar ciudat în faţa spectatorului. Şi obţine acest lucru, observîndu-şi propriul său joc, ca unul care ar fi străin de el. De aceea, lucrurile pe care le înfăţişează par uluitoare... De exemplu : ni se arată o fată care vîsleşte într-o barcă. E fiica unui pescar. Actorul, în picioare, conduce barca nevăzută cu o mică vîslă care îi ajunge abia pînă la genunchi. Cu cît curentul se face mai repede, cu atît fata se ţine mai cu greu în echilibru ; în sfîrşit, ajunge la un vad mai adînc şi vîsleşte cu mai multă putere. Exact aşa se merge cu barca. Dar această călătorie dobîndeşte un caracter istoric : e un fel de istorie popularizată prin nenumărate cîntece, o călătorie excepţională, cunoscută tuturora, a cărei eroină a fost nu o dată model pentru pictori... Fiecare cotitură a fluviului încrustează o etapă deosebită a acestei aventuri, şi chiar vadul însuşi e renumit ! Căci însăşi atitudinea actorului e cea care provoacă în spectator o asemenea impresie, însăşi această atitudine face din mersul în barcă o faimoasă călătorie".

Se poate observa, chiar din aceste puţine rînduri, cum Brecht este în mare măsură tributar artei actorului chinez, atunci cînd pune bazele teoriei şi teatrului său epic.

IV

Care sînt temele tradiţionale ale teatrului chinez? S-ar putea spune că aproape nu există piesă din care să lipsească un tîlc moral. Fie că e vorba de personaje aparţinînd clasei dominante ori personaje din popor, fie că e vorba de împăraţi, fii de împăraţi şi miniştri, ori haiduci, pescari, oameni sărmani şi tineri din popor, aproape toate piesele denunţă o nedreptate socială sau morală, oferind în final soluţii de remediere. Nu rare sînt cazurile în care exponenţii poporului înfruntă pe aristocraţi sau chiar pe conducătorii cruzi şi nemiloşi ai ţării. Iată, de pildă, piesa *Ci Ku Ma-tsao,* în care un tînăr literat îl înfruntă pe primul ministru Tsao Tsao, demascînd putreziciunea de la curte. Una dintre cele mai pilduitoare drame ale repertoriului clasic chinez rămîne însă *Răzbunarea pescarului* sau *Pescarul care ucide oameni.* Lucrarea, ale cărei origini se pierd în negura secolelor, are o construcţie cît se poate de clară, un dialog stringent, dar mai ales un adînc conţinut social, care, fără îndoială, a constituit de-a lungul vremii, un mijloc de îmbărbătare şi de mobilizare a maselor largi populare, împotriva nedreptăţilor şi abuzurilor clasei dominante. În timp ce bătrînul pescar Hsiao En şi fiica lui, Kuei Yuh, pescuiesc cu barca pe fluviu, apar pe mal Li Ciu şi Ni Yun, doi haiduci viteji. Bătrînul Hsiao intră în vorbă cu ei şi se plînge că nu mai poate prididi cu birurile puse de stăpînul ţinutului, Tin. Chiar în toiul discuţiei, trece pe drum Tin Lan, un slujbaş al stăpînului, care-i cere bătrînului Hsiao să-şi plătească birul. Haiducii intervin, îl alungă, promiţînd pescarului bani şi orez. Stăpînul Tin află de provocarea haiducilor şi îşi trimite maestrul de lupte la Hsiao acasă, însoţit de patru ciraci, pentru a încasa birul. Dar bătrînul pescar îi bate măr. Maestrul de lupte se întoarce la casa stăpînului Tin, şi povesteşte ce i s-a întîmplat. În scena imediat următoare, Kuei Yun îşi aşteaptă tatăl, care s-a dus să ceară dreptate la curtea ţinutului. Din culise se aud şuierături de bici, şi cineva le numără: sînt 40 de lovituri. Tot din culise cineva spune: „Du-te la casa stăpînului chiar în seara aceasta şi cere-i iertare". Cîteva clipe după aceea, Hsiao intră în casă şi, scrîşnind din dinţi, cîntă următoarea arie:

Îl urăsc pe ticălosul jude Lu Tse-ciu;
Care, tare pe puterea lui, obijduieşte pe săraci,
Cînd ia loc în jilţ la judecată nici nu-ţi pune întrebări.
Patruzeci de lovituri de bici îmi dă ş-apoi m-alungă.
Plin de ură şi scrîşnind din dinţi alerg acasă.

Hsiao se va duce într-adevăr la stăpînul Tin acasă, dar nu pentru a-şi cere iertare, ci pentru a-l ucide pe acesta şi pe toţi oamenii săi de încredere. În felul acesta, bătrînul şi săracul pescar Hsiao En, ajutat de fiica lui, iese victorios, şi odată cu ei, triumfă spiritul de dreptate al poporului chinez.

Drama aceasta, care a cunoscut numeroase transformări de-a lungul generaţiilor de actori, reflectă, de fapt, o situaţie istorică: Hsiao En este numele unuia din conducătorii revoltei împotriva seniorilor feudali, care a avut loc în secolul al XII-lea. Dialogul, de un realism puternic, reflectă din plin atît poziţia şi condiţia eroilor, cît şi funcţia lor dramatică.

V

În chip asemănător commediei dell'arte şi, de altfel, oricărui teatru de factură populară, teatrul clasic chinez are patru categorii de roluri fundamentale, mai mult sau mai puţin rigide: şen, tan, cin, ciou. Nici o dramă, nici o reprezentaţie teatrală nu se pot lipsi de vreunul din aceste roluri. Rolul şen cuprinde îndeosebi personajele de bătrîni, savanţi, oameni de stat etc. Rolul cin include gama personajelor eroice, de la războinici îndrăzneţi pînă la judecători, guvernatori etc. Rolul ciou corespunde clovnului european şi cere, ca şi acestuia, îndemînări acrobatice şi de mim. În sfîrşit, în rolul tan intră personajele feminine: femei virtuoase, femei războinice, fiice resemnate în durere etc., etc. În secolul al XVIII-lea a fost interzisă apariţia femeilor pe scenă, astfel că, de atunci şi pînă în zilele noastre, rolurile feminine au fost interpretate de bărbaţi care s-au specializat în acest sens. Un asemenea exemplu ilustru îl constituie marele actor Mei Lan-fan care a realizat o mare varietate de roluri în repertoriul operei din Pekin ; astăzi el interpretează îndeosebi rolul fetei din *Răzbunarea pescarului*. Mei Lan-fan este profesorul multor actrițe care și-au cîștigat o faimă deosebită.

Trebuie arătat că modalitatea teatrului clasic chinez nu constă atît într-un joc de trăire, de interpretare, cît în unul de stilizare și simbolizare a mișcărilor sufletești, a atitudinilor de exprimat. Actorul clasic chinez *arată* rolul mai mult decît îl trăiește ; sau, altfel spus, își *execută* acest rol. Astfel, o funcție deosebită în jocul scenic al actorului îl au gestul, mișcările mîinilor și degetelor de la mîini, prin care se stilizează o serie de acțiuni fizice. Aceasta este explicația faptului că în teatrul chinez s-a ajuns la un adevărat cod al acestor mișcări : există peste o sută de poziții ale degetelor mîinii, fiecare dintre ele semnificînd o acțiune tipică. Actorul intră și iese din scenă îndeplinind anumite mișcări neschimbate, diversificate după rol ; joacă, cîntă, duelează și dansează cu mișcări ale capului, ale mîinilor, ale picioarelor, de asemenea fixate de tradiție, care fac parte dintr-un limbaj familiar publicului celui mai larg. Expresia feței are o funcție secundară. Mult mai importante sînt pozițiile convenționale ale trupului. Așa se face că, atunci cînd are de reprezentat emoții complexe, care nu se pot ilustra cu un simplu gest sau prin una din numeroasele poziții ale trupului, actorul chinez se întoarce cu spatele sau își ascunde fața îndărătul mînecilor largi — „mînecile de apă“ — continuînd să cînte sau să rostească replicile. În arta rostirii, actorul se servește de o tehnică vocală specifică, deosebită de vorbirea cotidiană, tehnică denumită cian pai. El înalță sau coboară vocea, urmărind niște modulații speciale pentru a crea un ritm deosebit. Numai rolurile ciou sînt uneori rostite în ritmul dialectului din Pekin, *pai hua*. Un mare rol îl joacă machiajul, care este în funcție de categoria personajelor. De pildă, rolurile tan utilizează un machiaj denumit „ou de rață“, cu un puternic fond de teint, lăsînd un roșu închis în jurul ochilor, care se degradează pe obraji, în trandafiriu pînă la alb. Un rol care cere un machiaj special și complicat, a cărui execuție durează ore întregi, este rolul cin, cuvînt care înseamnă față boită. Fiecare personaj are grima caracterului său, astfel că întîlnim tot felul de „fețe“, de la masca generalului Men Lian, alcătuită din roșu-galben și negru, pînă la masca chinuită, cu linii negre contorsionate și pete roșii care simbolizează cicatricele, săpate de chinuri, masca oamenilor zbuciumați sufletește.

Alături de machiaj, un rol important îl joacă costumele. Extrem de bogate și strălucitoare, ele ascultă de o anumită disciplină a formelor și a culorilor, care e rodul unei tradiții milenare.

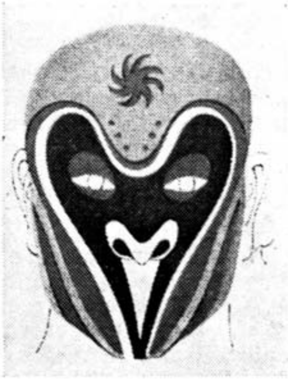
VI

Istoria teatrului nou din R. P. Chineză — ne referim în special la teatrul „vorbit“ (Hua Tziui) adică teatrul de proză — împlinește abia 50 de ani. Dar avîntul pe care l-a luat în acest timp, se leagă strîns de marea luptă revoluționară a poporului chinez, inițiată încă acum 30 de ani și încununată prin crearea Republicii Populare Chineze. Este, prin urmare, un teatru născut în focul bătăliei pentru eliberare, un teatru de luptă. Astăzi, alături de spectacolele artistice ale Operei din Pekin (Cin Hsi), multe din cele peste 150 de teatre profesioniste, răspîndite pe teritoriul Chinei, au înscris în repertoriul lor și joacă piese în proză, aparținînd atît dramaturgiei originale, cît și celei universale, în special sovietice. Marele public chinez începe să-și formeze un gust nou, la care — fără a se elimina valorile expresive ale tradiției — se adaugă noile valori ale realismului socialist. Așa se face că în zilele noastre, odată cu eroii din *Doamna albă care a fost șarpe*, *Pădurea mistrețului* sau *Romanța mandolinei*, sînt la fel de apreciate personajele cu mesaj contemporan din *Ciu Yuan* de Go Mo Jo, *Cerul senin* de Tsao Yu, *Delegata călită în bătălie*, *Salut pentru voluntari*, *Soțul și soția învață să citească*, *Marele marș* de Cen Ci-tun etc., etc. La fel de iubiți și stimați de publicul chinez, chiar dacă ei nu aduc în scenă tradiționalul codice al bravurii actoricești, care caracteriza primele piese chineze, aceste personaje impresionează tot atît de mult prin adevărul și patosul mesajului revoluționar.

Legenda jocului tradițional din China indică funcția pe care actorul trebuie s-o aibă în societate, o funcție educativă, pilduitoare și dătătoare de imbolduri pentru spectatori.

De-a lungul veacurilor, actorii chinezi — categorie socială din cele mai disprețuite odinioară — și-au împlinit cu cinste menirea lor. Înaltul lor civism, patriotismul lor fierbinte nu s-au concretizat doar în rolurile jucate, ci în însuși modul lor de comportare în viața publică. Iată, de pildă, pe marele Mei Lan-fan, care astăzi, la 65 de ani, este cel mai mare actor al Operei din Pekin, inegalabil specialist în interpretarea rolurilor tan, adică a rolurilor de femei. În timpul războiului antijaponez, aflîndu-se în regiunile ocupate de inamic, Mei Lan-fan a refuzat să joace în fața japonezilor și — în ciuda amenințărilor sau propunerilor trădătoare — a lăsat să-i crească barba în semn de protest. Același exemplu de patriotism și demnitate l-au dat și Kai Ciau-tien, care a dus o luptă consecventă împotriva regimurilor reacționare, sau tînăra artistă Yuan Hsueh-fen, care a refuzat să redacteze o declarație de renunțare la lupta ei patriotică, după cum a refuzat să ia parte la propaganda anticomunistă. Alți artiști, ca de pildă Cen Po-hua, au participat în 1954 la lucrările pentru prevenirea inundațiilor din orașul Wuhan, fapt pentru care au și fost decorați. Tio Kuan-tan a participat din 1937 pînă în 1946 la munca celui de al IX-lea ansamblu dramatic. Toate aceste personalități artistice — la care se adaugă regizori ca An Cia, Lu Tsu-kuei, adept al școlii lui Stanislavski, sau Sun Wei-si, care s-a ilustrat prin montarea pieselor clasice rusești — dețin astăzi importante funcții publice, cei mai mulți dintre ei fiind deputați în Congresul Național Popular, delegați în comitetele pentru pace etc.

Fiecare dintre aceștia luptă prin arta sa la întărirea conștiinței socialiste a poporului chinez, angrenîndu-se în marea revoluție culturală inițiată de Partidul Comunist Chinez. Actrița Șu Siu-wen exprimă în puține cuvinte, dar limpede, poziția colegilor săi: „Mișcarea pentru dezvoltarea teatrului Hua Tziui, condusă de partid, m-a ajutat să nu rămîn în urmă; mi-a dat putința să slujesc astăzi în continuare poporul, prin arta mea, să pășesc mereu înainte, odată cu șuvoiul tumultuos care conduce patria noastră spre progres".



Paul Langfelder

UNELE ASPECTE ŞI PROBLEME ALE TEATRULUI ÎN R. D. G.

Directorul Teatrului Păcii din Halle a declarat nu de mult că vrea să coordoneze repertoriul teatrului său cu programul industriei chimice a Republicii Democrate Germane. Declaraţia aceasta a fost întîmpinată cu zîmbete de dispreţ în presa Germaniei occidentale. Nu e de mirare că publicaţiile capitaliste nu sînt capabile să stabilească o legătură între planul de stat al industriei chimice şi repertoriul unui teatru. Intenţiile directorului Krauss au fost pozitiv subliniate de S. Wagner, conducătorul secţiei culturale a C.C. al P.S.U.G., cu prilejul consfătuirii din martie a activiştilor din teatre. Ele pot fi socotite o concretizare a liniei de partid în problemele teatrului pentru condiţiile oraşului Halle. Fireşte, aceasta nu înseamnă ca spectatorul să înveţe la teatru procedeele tehnologice ale industriei chimice ; nici că repertoriul urmează a fi alcătuit din piese a căror acţiune se petrece numai în uzinele industriei chimice sau în oricare alt sector industrial. Dimpotrivă. Va fi un repertoriu variat, cuprinzînd atît lucrări dramatice contemporane, cu teme din actualitate, cît şi piese alese din literatura dramatică clasică, germană sau universală. Va fi un repertoriu care să slujească ferm teatrul socialist, în sensul ca atît punerea în scenă, cît şi interpretarea să se desfăşoare în spirit realist-socialist şi să contribuie la formarea conştiinţei socialiste a muncitorilor, respectiv — pentru oraşul Halle — a muncitorilor din industria chimică. Căci, grandiosul plan al producţiei chimice din R.D.G. nu are în vedere doar construirea de noi fabrici, ci şi formarea unor oameni noi pe care o justă activitate artistică teatrală să-i ajute într-adevăr în îndeplinirea sarcinilor ce le revin. Într-o altă ramură industrială, chemarea *Arta ajută cărbunelui* a dat roade bune.

***

Republica Democrată Germană este în Occident un reprezentant al lagărului socialist ; este deci de însemnătate internaţională felul în care Germania democrată rezolvă problemele ei economice şi culturale. În consumul pe cap de locuitor, ea va depăşi pînă în 1961 Germania apuseană. În domeniul cultural, depăşirea nu se referă numai la cantitatea de bilete de teatru sau de cărţi cumpărate (în această privinţă R.D.G. are un considerabil avans faţă de R.F.G.). Aici e vorba de *calitate,* ca şi de afirmarea superiorităţii culturii socialiste.

Cultură socialistă înseamnă însă cultură care se iniţiază şi se dezvoltă de pe poziţiile şi se orientează spre perspectivele clasei muncitoare, ale clasei dominante în R.D.G. În sfera activităţii teatrale, aceasta înseamnă recunoaşterea învăţăturii marxist-leniniste, a îndrumării partidului şi, practic, un contact dintre cele mai strînse între lucrătorii din teatru (directori, autori dramatici, regizori, actori, personal tehnic etc.) şi muncitori. Asemenea contact cu lumea muncitorilor, cu problemele lor de viaţă, cu gîndurile şi elanurile, cu nedumeririle şi convingerile lor, se încearcă a se realiza în R.D.G. chiar în cadrul şi spre înrîurirea întrecerii socialiste care nu priveşte aci doar procesul de muncă, creşterea cantitativă şi calitativă a producţiei, ci cuprinde întreaga viaţă a omului. „Brigăzile muncii socialiste" îşi propun printre altele să împlinească cerinţele moralei socialiste, aşa cum au fost enunţate de P.S.U.G., şi anume : să munceşti, să înveţi şi să trăieşti socialist. A trăi socialist înseamnă însă a trăi din plin o viaţă culturală. S-a ajuns astfel a se stabili o strînsă legătură între oamenii de cultură (scriitori, pictori, sculptori, oameni de teatru etc.) şi muncitori. Fireşte, nu e vorba de o legătură formală şi ocazională — de vizitarea, cînd şi cînd, a unei brigăzi, din partea oamenilor de artă ; sau de relaţii reci în care unii ar fi socotiţi „donatori" de cultură şi ceilalţi „achizitori" de cultură. Nu, relaţiile strînse care se stabilesc între artişti şi muncitori tind să devină o adevărată simbioză, creatorul de cultură urmînd să cunoască, în profunzime şi în întregime, procesul de muncă şi viaţa muncitorului ; muncitorul să afle procesul de elaborare a unei piese de teatru, a unei puneri în scenă. O emulaţie fructuoasă stă la baza acestor legături menite să apropie arta tot mai mult de viaţă şi pe muncitor tot mai mult de artă.

O altă cale destinată să ducă la dispariţia distanţei dintre oamenii muncii şi ai artei — căci o asemenea distanţă fusese realmente impusă de orînduirea capitalistă — este îndemnul de a se trece „de la muncitorul cititor la muncitorul scriitor". Îndemnul porneşte de la constatarea că fiecare om posedă, chiar dacă, bineînţeles nu în măsură egală, aptitudini pentru îndeletniciri artistice. Societatea socialistă oferă toate posibilităţile pentru dezvoltarea lor. Fireşte, nu e vorba numai de muncitorul-scriitor, ci şi de cel muzician, pictor, actor etc.

În linii foarte fugare, aceasta este caracteristica de bază a activităţii culturale şi, în speţă, a teatrului în R.D.G. : a contribui la formarea conştiinţei socialiste a oamenilor muncii de la oraşe şi sate, a se pătrunde, sub conducerea P.S.U.G., de ideologia clasei muncitoare, deopotrivă prin studiul clasicilor marxism-leninismului şi prin mijlocirea vieţii însăşi a celor mai înaintaţi dintre muncitori. Toate mijloacele şi toate formele realmente eficiente sînt puse în slujba acestui înalt scop. Inutil să mai precizăm că se au în vedere şi sînt promovate numai acele mijloace care răspund şi cerinţei de a se bucura de o înaltă valoare artistică, deoarece alte căi nu pot, decît cel mult în aparenţă, să ajungă să dea roade. Or, ceea ce se urmăreşte este efectul în adîncime, nu la suprafaţă.

***

Cultura socialistă în conţinut, naţională în formă, pe cale de înfăptuire în R.D.G., se sprijină, ca orice cultură socialistă, pe moştenirea umanistă a trecutului.

Această moştenire cuprinde literatura universală, dar în prim-plan stă, bineînţeles, literatura clasică germană, de la Lessing pînă la Goethe şi Schiller. Însuşirea ei critică este cu atît mai importantă, cu cît ideile lor despre umanitate ne poartă spre ziua de azi : idealul personalităţii eliberate, care trăieşte în armonie cu societatea, se apropie astăzi, într-o mare parte a lumii, de înfăptuire. Lessing, Goethe, Schiller nu au fost numai autori dramatici ; ei au luat parte activă la practica creaţiei teatrale şi au publicat lucrări teoretice care privesc teatrul. Creaţia lor îmbină un strălucit nivel artistic cu adevărata popularitate ; prin atitudinea lor împotriva lumii feudale, ei se adresau întregului popor. De aceea (împotriva artei aşa-zis „serioase", care se adresa unei „elite" restrînse, ca şi împotriva „kitsch"-urilor[1] vulgare din epoca imperialistă), faţă de străduinţele de astăzi de a crea o artă veritabilă şi apropiată de popor, sînt luaţi clasicii drept model.

Pe lîngă tradiţiile clasice, teatrul din R. D.G. se sprijină pe tradiţiile socialiste : teatrul sovietic, recunoscut în mod unanim drept cel mai progresist şi mai strîns legat de popor, precum şi tradiţiile socialiste ale teatrului din Germania. In timpul Republicii de la Weimar s-a dezvoltat, sub influenţa Partidului Comunist, o remarcabilă mişcare dramaturgică şi teatrală proletar-revoluţionară care cuprindea atît teatrul de amatori, cît şi pe cel al profesioniştilor. Teatrul de amatori îşi găsea expresia mai ales în arta „agitprop", care, nemijlocit legată de ţelurile de luptă ale Partidului Comunist, atinsese pe atunci un înalt nivel. Forma ei cea mai răspîndită era ceea ce, în Germania, se numeşte „cabaretul politic", ceva cam în genul teatrului nostru de estradă. Dintre scenele profesioniste, cele mai apropiate de mişcarea proletar-revoluţionară erau teatrul lui Piscator (la care a lucrat şi Brecht) şi, mai tîrziu, cel al lui Gustav von Wangenheim. Trăsătura lor comună consta în faptul că urmăreau în mod direct obiective politice revoluţionare.

După Bertolt Brecht, Friedrich Wolff este al doilea mare om de teatru care, pe timpul Republicii de la Weimar, s-a arătat strîns legat de dramaturgia proletar-revoluţionară. Metodele de creaţie ale celor doi se deosebeau. În piesele lui Wolff nu erau în general subliniate elementele raţionale ca la Brecht : la Wolff precumpănea factorul emoţional. Totuşi, în forme diferite, atît Brecht cît şi Wolff urmăreau aceleaşi ţeluri revoluţionare, şi mijloacele lor specifice de creaţie nu trebuie în nici un caz considerate ca absolut opuse.

Din multilateralitatea acestei moşteniri artistice-teatrale s-au ivit în R.D.G. curente artistice deosebite — toate însă recunoscînd şi avînd la bază metoda realismului socialist. Ne vom opri, la întîmplare, la două din aceste curente — aparent extreme — ilustrîndu-le cu exemplul a două piese recente, ambele de succes.

---

[1] Kitsch = termen german intraductibil, care defineşte produsele mediocre cu pretenţii de artă, dar de natură să pervertească bunul gust estetic şi etic al omului simplu.

Hedda Zinner, autoarea piesei „Ce-ar fi dacă..."

★

Acțiunea amîndurora se petrece în prezent, în amîndouă este tratată tema formării conștiinței socialiste ; la una în mediul rural, la a doua în cel orășenesc. Una din ele, *Ce ar fi dacă...*, comedie în trei acte de Hedda Zinner, e construită în întregime în spiritul tradițional, s-ar putea spune secular, al vechii comedii. Intîlnim în ea obișnuita dublă pereche de îndrăgostiți în calea cărora se ivesc tot felul de încurcături, dar care, pînă la urmă, află un sfîrșit fericit. În această veche formă a fost însă turnată o piesă deosebit de amuzantă, care nu pare nici o clipă desuetă și care ilustrează în chip veridic viața satului de azi în R.D.G. : cum, bunăoară, se manifestă diferite pături ale țărănimii la aflarea unei știri false, alarmiste ; printre acestea, pătura mijlocașilor, șovăielnici și dezarmați în fața cîrtitorilor, apare cu deosebită pregnanță ca o categorie ce se atașează de cauza democrației socialiste, de îndată ce-și înțelege cu luciditate locul și rostul politic pe care-l ocupă în societate. Piesa Heddei Zinner este cu totul convingătoare. Ea dovedește că în forme de mult consacrate pot fi turnate conținuturi dintre cele mai noi.

Cu totul diferită e piesa *Die Korrektur* — Corectura — operă a doi tineri autori, deosebit de talentați, Heiner și Inge Müller. Este o suită liberă de scene, construită „epic" după modelul brechtian și scrisă într-o limbă extrem de concisă dar cît se poate de limpede și expresivă. Ca și într-o altă piesă a lor, mai veche, *Der Lohndrücker* (aproximativ tradus, Spărgătorul de norme), acțiunea se petrece într-o întreprindere industrială și redă creșterea conștiinței socialiste în condiții grele, în toiul luptei înverșunate dintre nou și vechi. *Corectura*, în urma criticilor și discuțiilor amănunțite care au avut loc, a fost supusă ea însăși unei „corecturi" temeinice și este, în noua ei versiune, o piesă puternică de actualitate.

Practica ne arată așadar că mijloacele formale, chiar opuse, își pot găsi justificare atunci cînd slujesc un conținut valoros. Totuși, o anumită categorie de piese (respectiv forma dramaturgică și teatrală) au fost îndelung discutate în R.D.G. Și desigur, nu fără îndreptățire. Printre cele mai discutate au fost piesele scrise în stil brechtian. Spațiul criticilor se întinde de la cea mai categorică respingere pînă la cea mai entuziastă îmbrățișare. Unii autori au susținut un timp că, singură succesiunea

— epică — brechtiană în teatru ar fi viabilă. Alții, mai ales pe cînd Brecht trăia, mergeau pe temeiuri strîmte, de formă, pînă acolo încît să pună chiar la îndoială apartenența lui Brecht la teatrul socialist. Problema este astăzi lămurită. În referatul amintit, Siegfried Wagner arată: „Dacă s-ar pune întrebarea: aparține Brecht teatrului socialist? — am răspunde afirmativ. Dar dacă întrebarea ar suna: reprezintă Brecht unica formă a teatrului socialist? — atunci răspunsul ar fi: reprezintă *una* din formele teatrului socialist". Cînd e vorba numai de a ști dacă tinerii dramaturgi pot și trebuie să învețe de la Brecht, nu încape îndoială; ar fi cu neputință ca o personalitate covîrșitoare ca cea a lui Brecht să nu influențeze. Brecht, prin temeinica cunoaștere a ideologiei marxist-leniniste și ca luptător, este și rămîne un model: a intervenit, cu mijloacele specifice ale literaturii și teatrului, cu deosebită eficacitate, în luptele politice din vremea lui, a subordonat în chip exemplar creația sa țelurilor proletariatului revoluționar și ale partidului și a îndreptat întotdeauna răspunsurile sale în probleme de artă, înspre cerințele politice concrete, ba chiar cele mai concrete. Dar dacă se pune întrebarea: este oare „teatrul epic" deosebit de indicat pentru a reda dezvoltarea omului nou al societății socialiste? — răspunsul nu poate fi categoric afirmativ. Teoria teatrului epic, sau a teatrului dialectic, cum mai tîrziu îl numea cîteodată Brecht, a fost elaborată ca o metodă critică și demascatoare a imperialismului și oricărei ideologii imperialiste. Căci Brecht, bineînțeles, nu urmărea să corijeze capitalismul, ci să-l nimicească definitiv. Brecht a descris, de asemenea, forțe pozitive care se pun în calea imperialismului. Nu încape îndoială că metoda brechtiană se potrivește de minune criticii de pe poziții socialiste a capitalismului. Prin moartea sa prematură însă, Brecht nu a mai apucat să redea într-o piesă a prezentului construirea societății socialiste, și nici să cerceteze teoretic posibilitatea folosirii teatrului epic pentru înfățișarea actualității socialiste. Pentru Brecht, teatrul epic nu era un scop în sine, căci punctul său de pornire în oricare studiu al problemelor de formă era situația politică și sarcina revoluționară corespunzătoare. Unii discipoli ai lui Brecht nu au pornit însă de la analiza și însușirea istoric-critică a operei sale, ci de la lucrările lui teoretice, care se potrivesc nu numai unei alte situații politice, dar chiar unei alte orînduiri sociale.

Discuțiile despre teatrul aristotelic și cel nearistotelic (ultima denumire se referă la opera brechtiană) s-au purtat și cu privire la modul de punere în scenă, și au dus la alternativa: Stanislavski sau Brecht. Problema era, firește, greșit pusă și nu putea fi ridicată decît cel mult de acei care aveau exclusiv în vedere piesele didactice ale lui Brecht și nu capodoperele sale dramatice. Piesele didactice fac dificilă adîncirea psihologică cerută de teatrul lui Stanislavski. (Dar aceasta nu le reduce meritul, întrucît ele își ating magistral scopul de a demasca și a instrui în mod plăcut.) În capodoperele dramatice ale lui Brecht însă, aflăm o foarte bogată și variată galerie de tipuri umane, întîlnite de autor în ambianța luptelor istorice de clasă pe care le-a trăit și cunoscut. Acestea pot fi foarte bine fructificate scenic

Inge și Heiner Müller, autorii piesei „Corectura"

★

și prin sistemul Stanislavski. Nu e cu neputință nici să se adapteze la sistemul Stanislavski cuceririle stilului teatral al lui Brecht și să se pună, în locul opoziției, sinteza. (În practică, acest lucru s-a și înfăptuit.) Pentru teatrul socialist al prezentului care transpune în prim-plan măreția sufletească a omului nou, viitorul aparține fără îndoială unui sistem Stanislavski îmbogățit.

* * *

Imaginea despre teatrul din R.D.G. n-ar fi completă dacă nu am menționa o realizare cu totul nouă și o nouă formă de artă. E vorba de teatrul socialist de mase, în aer liber, unde colaborează culisele cu natura. Elocventă în această privință este reprezentarea baladei dramatice a lui Kuba (Kurt Bartel), *Klaus Störtebeker*, la Ralswiek, la 16 august anul acesta, unde și-au dat concursul peste două mii de oameni — majoritatea amatori și un număr de actori profesioniști — douăzeci și unu de coruri, șaisprezece formații de dans, grupe de călăreți și multe altele. Teatrul de mase în aer liber are, ce e drept, o veche tradiție în Germania, dar el fusese pînă mai ieri pus în slujba unor scopuri religioase. Cu această reprezentație el slujește pentru întîia oară țelurilor socialiste ale întregului popor. Klaus Störtebeker e un erou popular din secolul al XIV-lea, o căpetenie a celor răsculați împotriva asupririi practicate de către patricienii hanseatici. Deși materialul istoric este destul de încîlcit, poetul Kuba a izbutit să înfățișeze în mod clar relațiile sociale ale timpului și să le facă accesibile. Un critic de frunte (Klaus Hammel) caracterizează acest spectacol ca „ora nașterii teatrului *popular* socialist în Germania".

* * *

Dezvoltarea teatrului în R.D.G. nu a fost deloc rectilinie. După succesele începutului, a intervenit în anii 1955—1957 un moment de oarecare stagnare. În condițiile împărțirii Germaniei în două state diferite, elemente mic-burgheze șovăielnice, și cîteodată chiar dușmani notorii ai socialismului, au încercat să ocupe poziții proeminente în viața culturală și, pasămite din „motive estetice", s-au străduit — în parte, au și izbutit — să infiltreze în repertorii foarte îndoielnice piese decadente din apus, sub pretextul că ar fi chipurile „general umaniste".

Urmările acelei vremi nu au fost încă înlăturate cu totul ; dar cotitura hotărîtoare pentru înlăturarea lor s-a făcut. Semnalul l-a dat conferința culturală organizată de P.S.U.G. în 1957, căreia i-au urmat alte consfătuiri, mai cu seamă cea de la Bitterfeld, din aprilie anul acesta, unde Walter Ulbricht a indicat drumul spre cel mai strîns contact între artiști și muncitori și unde au putut fi semnalate primele succese ale acestor luări de contact. Se vorbește în R.D.G. de „procesul colectiv de creație", prin care se înțelege elaborarea colectivă a operei de către artist cu muncitorii a căror sferă o descrie. Această fază de dezvoltare e încă nouă ; nu încape însă nici o îndoială că ea arată în viața teatrului Germaniei democrate drumul direct și ferm către cultura socialistă, către teatrul socialist.

Fritz Erpenbeck

DRAMATURGIA GERMANĂ ÎN PLINĂ ACTUALITATE

— SCRISOARE DIN R. D. G. —

La data cînd vor apărea aceste rînduri, scenele teatrelor din R.D.G. vor fi reprezentat o serie de premiere ale unor piese originale, care, socotim, merită să fie semnalate, întrucît reprezintă contribuția creatoare a dramaturgilor noștri la sărbătorirea jubileului de zece ani al statului german muncitoresc-țărănesc.

Autorii au înțeles să răspundă din plin comenzii sociale, dezideratului neexprimat și totuși răspicat al poporului muncitor, și să abordeze în piese de actualitate teme de actualitate. Faptul se cuvine relevat cu atît mai mult cu cît în ultimul an sau un an și jumătate ne-a fost dat să constatăm la mulți scriitori, printre care la destui dramaturgi (să fim drepți : și la numeroși directori de teatru și secretari literari) o evidentă încetineală, dacă nu chiar stagnare în ce privește promovarea piesei de actualitate. Ne vom permite să vorbim mai pe larg despre aceasta, deoarece sîntem de părere că urmărirea acestui proces prezintă un interes mai mult decît strict informativ.

Depășirea fazei de stagnare despre care vorbeam este rezultatul unor stăruitoare și principiale dezbateri, purtate în lumea oamenilor de teatru — scriitori, regizori, actori, directori de teatru, critici dramatici —, al căror obiect și obiectiv a fost lămurirea clară, potrivit cu estetica marxist-leninistă, a unor probleme artistice, pînă mai ieri confuz înțelese.

Asemenea confuzii s-au vădit printre altele prin tendința „de a zugrăvi veridic și fenomenele negative“, tendință prin care se treceau lesne cu vederea toate fenomenele pozitive sau li se dădea o interpretare negativă — cînd nu se încerca de-a dreptul ridiculizarea lor. Sau : prin străduința de a fi „obiectiv“, deoarece partinitatea socialistă nu era deplin înțeleasă ca un element integrant al realismului socialist. Această pretinsă obiectivitate devenea, în fapt, obiectivism ; pretextînd că „trebuie să cunoaștem cu precizie și, prin urmare, să aducem în discuție în lumina rampei și ceea ce ne este dușmănos“, autorii încetau de a mai fi obiectivi.

Tendințele amintite mai sus s-au manifestat însă și au rămas, la noi, în R.D.G., simple tendințe, abia schițate. Înțeleapta politică culturală preconizată de partidul nostru ne-a ferit de primejdia alunecării efective pe drumul greșit. Și iarăși trebuie să spunem că îndreptarea lucrurilor a fost posibilă nu numai printr-o largă dezbatere publică, determinată de nemulțumirea exprimată de marele public muncitoresc, care se vedea nevoit să asiste uneori la spectacole ce denaturau realitatea ; dar, mai ales, au contribuit la această izbîndă progresul și succesele de netăgăduit înregistrate de poporul muncitor al R.D.G., în toate sectoarele construcției noastre socialiste. În felul acesta, scriitorii și creatorii noștri de teatru au putut să vadă limpede drumul just pe care trebuiau să-l urmeze.

Un număr — ce-i drept foarte restrîns — de conducători de teatru, teoreticieni și dramaturgi au procedat însă, la început, la o „cotitură“ destul de originală : au întors, ca să spunem așa, „indicatoarele de drum“. Printr-o greșită și neîntemeiată referire la Bertolt Brecht, a fost de pildă readusă la lumină o veche teorie, părăsită încă în urmă cu trei decenii ca fiind falsă — teoria „comportamentelor“ — potrivit căreia orice personaj scenic apare ca „exponent“ al unei anumite clase sau categorii sociale și trebuie să se „comporte“ mecanic în mod corespunzător. Au fost pe neașteptate năpădiți de „piese didactice“ cărora, cu terminologie brechtiană, li s-a aplicat eticheta de „teatru dialectic“. Era vorba de niște succesiuni de tablouri scenice, inspirate de o anumită perioadă istorică a luptei de clasă, cu multe personaje, însoțite de comentariul unui „povestitor“ sau al unui alt personaj însărcinat cu explicarea lor și totodată cu misiunea de a lega între ele mici scene, de cele mai multe ori foarte numeroase. Nu se realiza în chipul acesta nici teatru valoros, nici spectacol agitatoric eficient. Pe de altă parte, față de autorii care tocmai se străduiau să-și „construiască“ piesele, să-și înzestreze personajele cu veracitate psihologică, fără a cădea în mania psihologismului, și să-și organizeze cu rigoare și stringență fabula, s-a adoptat următoarea poziție : au fost calificați drept „prăfuiți“, „demodați“, „imitatori ai lui Ibsen“ sau „apologeți ai lui Lessing“. Lucrările lor au fost considerate ca „teatru de sentimente mărunte“ sau „dramaturgie intimă mic-burgheză“. Asta în teorie. Căci publicul reacționa cu totul altfel. Publicul nostru muncitoresc nu s-a lăsat cîștigat nici de cealaltă tendință, aceea potrivit căreia piesele și spectacolele ar trebui să înfățișeze, așa-zicînd „obiectiv“, contradicțiile din realitate, din societate, și să lase spectatorului grija de a hotărî asupra sensului și rezolvării lor. Firește, „cerința“ aceasta s-a dovedit curînd ca o eschivare de la îndatorirea scriitorilor de a lua o poziție partinică în fața problemelor vieții, o tălmăcire mecanicistă și greșită a oricărui proces dialectic.

Cele expuse mai sus au fost dezbătute în cadrul multor și aprige discuții și, în ultimă instanță, în cadrul unei conferințe largi, care a durat mai multe zile și la care au participat oamenii de teatru și iubitorii de teatru din țara noastră, membri de partid și nemembri, convocați de Partidul nostru Socialist Unit. Conferința a statornicit la timp și cu argumente convingătoare concluziile unei stăruitoare și răbdătoare munci de lămurire dusă la nivel înalt. Știm de aceea că „darurile“ cu care întîmpinăm jubileul de zece ani al statului nostru muncitoresc-țărănesc nu vor fi lipsite de valoare.

Cum iubitorii de teatru din Romînia nu cunosc decît o parte din noua producție dramatică germană, ar fi să-i pun la grea încercare dacă în cuprinsul unui singur articol m-aș încumeta să le înșir sumedenia de titluri și nume de autori pe care o comportă. Vor fi însă deajuns cîteva indicații pentru ca ei să-și facă o părere despre orientarea și obiectivele acestei proaspete dramaturgii.

Hedda Zinner, laureată a Premiului Național, și-a cucerit o recunoaștere internațională cu piesa *Cercul diavolului* (care a fost adaptată și pentru ecran). În perioada la care ne referim, ea a fost unul din puținii scriitori pe care nu i-a contaminat stagnarea despre care am amintit. Ea a scris recent o comedie intitulată *Ce-ar fi dacă...*, a cărei acțiune se petrece la țară și deschide în procesul unor peripeții dramatice perspectiva victoriei eforturilor pentru înjghebarea unei gospodării colective, în fața împotrivirilor rămășițelor capitaliste. Paisprezece teatre au înscris spontan piesa în repertoriul lor, prezentînd-o publicului în premiere aproape concomitente. Autoarea a lucrat la această piesă, mai bine de doi ani, răstimp în care s-a străduit să cunoască îndeaproape viața țăranilor din diferite regiunii ale țării. Tot în cinstea sărbătorii statului nostru, Hedda Zinner a scris și libretul unei opere a cărei muzică a fost compusă de Max Butting (laureat al Premiului Național). Opera, care va fi reprezentată în premieră la Leipzig, se numește *Plaut la mănăstirea de maici* (după o nuvelă de Konrad Ferdinand Meyer). Cu toate că intriga are caracter „istoric“, ea are rezonanțe actuale : e vorba de demascarea satirică a unei escrocherii clericale bazate pe specularea credinței superstițioase în minuni. În sfîrșit, Hedda Zinner și-a cîștigat merite într-un gen popular, foarte discutat — acela al spectacolului muzical distractiv — colaborînd cu un alt deținător al Premiului Național, Jean Kurt Forest, unul dintre compozitorii noștri de seamă, la crearea unui spectacol muzical (cei doi autori l-au intitulat „operettino“) al cărui subiect este înființarea unui artel pescăresc : *Pescarii de la Niezow*. Este vorba, așadar, de un material foarte actual, despre care pesimiștii susțineau pînă acum neîncetat că nu ar permite o tratare artistică, cu atît mai puțin, în genul „ușor“, distractiv.

Autorul muzicii acestei lucrări „ușoare“ a mai adus, de altfel, o contribuție personală foarte prețioasă la festinul literar al zilei de naștere a republicii noastre : Opera de Stat din Berlin va reprezenta lucrarea lui, *Sărmanul Konrad*, a cărei acțiune se situează în timpul războiului țărănesc din Germania și se inspiră din cunoscuta piesă a defunctului dramaturg Friedrich Wolff. Neobosit și excepțional de prolific, acest compozitor lucrează de pe acum — în timp ce asistă la repetițiile cu *Pescarii de la Niezow* și *Sărmanul Konrad* — la o nouă lucrare, o operă în spirit revoluționar *Tai Yang se trezește*, inspirată și ea de o piesă de Wolff.

Un alt deținător al Premiului Național, Gustav von Wangenheim, a înregistrat recent un succes cu a sa *Comedie studențească*, lucrare pe o temă foarte actuală. Acum, a scris în cinstea jubileului de 10 ani al republicii noastre o piesă deosebit de interesantă, pe care teatrul de la Rostock și-a rezervat-o spre a o reprezenta în premieră :*Frații preschimbați.* În centrul ei se află un rol dublu (doi frați gemeni, din care unul trăiește în R.D.G. și celălalt în Republica Federală).

La ora cînd scriem aceste rînduri, nu sîntem încă în măsură să afirmăm cu certitudine, dar nădăjduim că Hans Lucke — care pentru lupta lui rodnică în sprijinul piesei de actualitate, al piesei socialiste, a fost răsplătit cu Premiul „Lessing" și a cărui piesă *Cauțiunea* este cunoscută și publicului romînesc — va fi gata la timp cu „darul" lui, cu piesa intitulată *Ancheta*.

Harald Hauser, a cărui activitate rodnică pe tărîmul dramaturgiei socialiste i-a adus anul acesta Premiul „Lessing", lucrează intens la piesa *Sînge alb*, pe care o așteptăm cu multă nerăbdare, deoarece tratează un subiect deosebit de interesant : lupta împotriva experiențelor cu arma nucleară.

Recurgînd la tehnica retrospectivei, Hans Pfeiffer a scris piesa *Doi medici*. Cu prilejul anchetării unei crime, sînt demascate faptele ticăloase comise în trecut, de un medic, într-un lagăr de concentrare. Piesa lui Pfeiffer urmează să fie reprezentată, în premieră simultană, de mai multe teatre și este probabil că va avea succes.

Aș putea continua desigur această schiță a creației dramatice actuale din R.D.G. S-ar cuveni să mai citez și unele piese pe teme actuale, reprezentate recent în premieră (printre care : *Grădina cerească* de Harald Hauser, sau *Căpitanul de la Colonia* de Slaton Dudow și Michael Tschessno-Hell, după filmul antifascist cu același nume, care probabil este cunoscut și în Romînia ; sau piesa muncitorească *Fierul cald* de Jochen Koeppel în care ni se arată procesul de constituire a unei brigăzi socialiste. Aș mai putea aminti aici de unele piese de actualitate aflate în stadiu de finisare sau prefinisare. Pentru ca cititorul din străinătate să-și poată forma o părere exactă despre viața noastră teatrală, este bine să precizez că multe teatre prezintă într-o montare nouă, cu prilejul celei de a 10-a aniversării a republicii, piese contemporane a căror valoare a fost verificată mai de mult — cum ar fi *Bătălia de iarnă* de Johannes R. Becher sau *Cercul diavolului* de Hedda Zinner.

În concluzie, putem spune următoarele : în teatrele noastre domnește o atmosferă îmbucurătoare de activitate, se constată o orientare vie și fermă către piesa de actualitate, precum și voința autorilor de a pune în practică, în mod consecvent, metoda de creație a realismului socialist. Aș mai avea de adăugat că și în ce privește restul repertoriului scenelor noastre, mai cu seamă premierele cu piese sovietice sau de autori din țările de democrație populară, precum și în ce privește grija pentru reconsiderarea de pe poziții socialiste a moștenirii dramatice germane și străine, se vădește o incontestabilă îmbunătățire și intensificare a eforturilor.

Karl-Heinz Hafranke

TEATRUL PRIETENIEI DIN BERLIN*

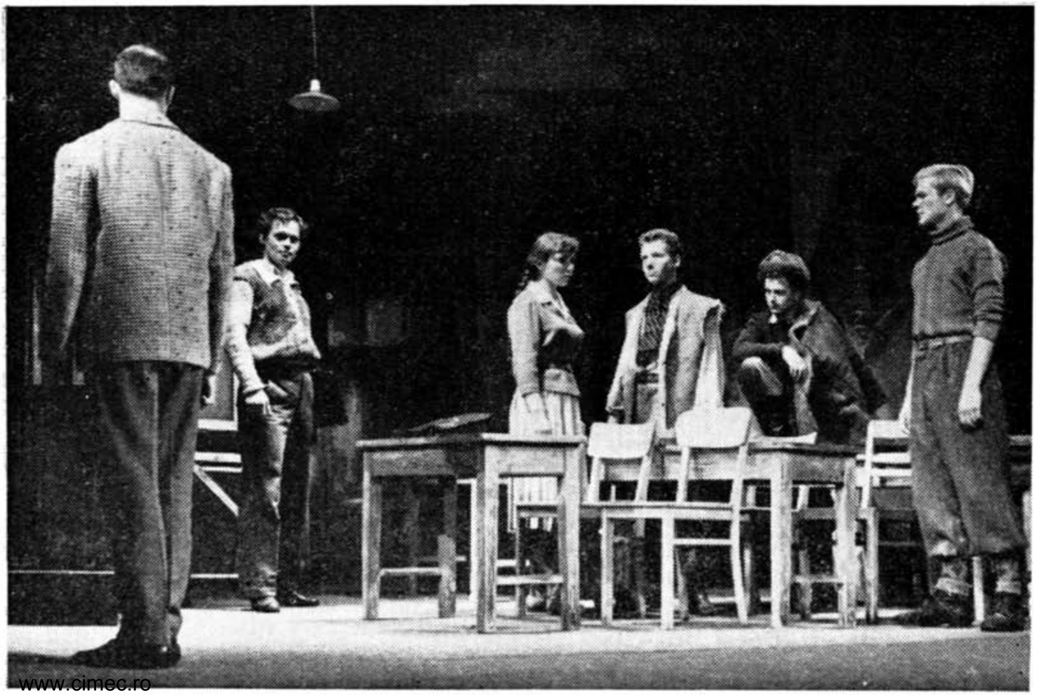
Printre călătorii străini care vizitează capitala Republicii Democrate Germane se întîmplă adesea să fie din acei care iubesc arta teatrului și se arată doritori să cunoască amănunte cu privire la viața teatrală a Berlinului. În acest caz, li se prezintă — în afară de teatrele, am putea spune, tradiționale și care au fost refăcute după război — trei unități teatrale noi. Este vorba de Opera Comică — cu sediul în fostul Teatru „Metropol", astăzi reconstruit (unde se face simțită activitatea creatoare a regizorului de spectacole muzicale Felsenstein, al cărui renume a trecut de mult hotarele Republicii Democrate Germane) ; de „Berliner Ensemble", cel cu faimă mondială, teatrul lui Bertolt Brecht și al Helenei Weigel (adăpostit în clădirea fostului teatru de pe Schiffbauerdamm) și, în sfîrșit, de Teatrul Prieteniei din Berlin-Lichtenberg, teatrul central pentru copii și tineret din R.D.G. (care funcționează într-un edificiu nou construit, la o oarecare distanță de inima orașului, în imediata apropiere de stația de tramvaie și metro, aleea Stalin). Este un teatru tînăr, mai puțin celebru decît primele două amintite înaintea lui, dar însemnătatea lui este foarte mare.

Istoria Teatrului Prieteniei este de dată recentă și se împletește strîns cu istoria tinerei Republici Democrate Germane. Trebuie spus că în Germania nu exista în trecut o tradiție a teatrelor anume specializate în vederea unui auditoriu alcătuit din copii și tineri ; Teatrul Prieteniei este primul de acest fel. Înființarea lui se datorează îndemnului stimulator al prietenilor noștri sovietici — să nu se uite că în Uniunea Sovietică există încă din 1920 teatre pentru copii și adolescenți — ale căror sugestii au avut un ecou puternic și entuziast la foarte mulți oameni de teatru și pedagogi de la noi. Începînd din toamna anului 1949, au avut loc discuții, s-au

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

Scenă din „Nota zero la purtare" de Virgil Stoienescu și Octavian Sava, pusă în scenă la Teatrul Prieteniei



Scenă din „Viziunile Simonei Machard“ de Bertolt Brecht, în regia lui Lothar Bellag

elaborat planuri și, în cele din urmă, guvernul a trecut la înfăptuirea acestei măsuri, care depășise faza intențiilor, impunîndu-se între timp ca o necesitate. Astfel, în legea pentru promovarea tineretului, din 8 februarie 1950, se puteau citi următoarele: „În cursul anului 1950 urmează să ia ființă în capitala Germaniei, Berlin, un teatru central pentru copii“, și la puțin timp după aceea, printr-o dispoziție a Ministerului Culturii din 22 martie se stabilea că: „Teatrul central pentru copii, care urmează a fi construit la Berlin, va trebui organizat și utilat în așa fel, încît să poată constitui un exemplu în acest domeniu pentru toată Republica Democrată Germană“.

Consiliul Central al Tineretului Liber German i-a încredințat cunoscutului scriitor antifascist german Gustav von Wangenheim misiunea de a scrie, în cinstea întîlnirii tineretului german din primăvara 1950, o piesă destinată tinerilor spectatori muncitori. Astfel a fost concepută piesa de actualitate *Tu ești omul nimerit*. Hans Rodenberg a alcătuit un ansamblu de tineri. Între timp, începuseră lucrările de construcție. Prima premieră a colectivului „Prieteniei“ a fost găzduită în sala de spectacole a Casei de cultură a Uniunii Sovietice; apoi, ansamblul a plecat într-un lung turneu prin centrele industriale ale țării, pînă ce în sfîrșit, la 16 noiembrie 1950, a putut să inaugureze clădirea noului Teatru al Prieteniei, dînd a 90-a reprezentație cu piesa *Tu ești omul nimerit*. În prealabil, cu prilejul Zilei Republicii — 7 octombrie — Hans Rodenberg și Gustav von Wangenheim fuseseră distinși de președintele Wilhelm Pieck cu Premiul Național; la festivitatea înmînării distincțiilor, președintele spusese, printre altele: „S-a făcut prima încercare izbutită de a se scrie despre problemele actuale ale tineretului, pentru tineret și pentru actori tineri, și de a se da astfel unui ansamblu format din tineri posibilitatea unor realizări artistice“.

Cu același prilej, Wilhelm Pieck schițase și sarcinile și obiectivele acestui nou așezămînt teatral: în primul rînd și cu prioritate, abordarea problemelor de actualitate ale tineretului prin mijloace artistice specifice, adecvate unui public tineresc.

Da, acestea au fost începuturile activității noastre. De atunci încoace, în țară au mai luat ființă alte patru teatre pentru copii și tineret: la Leipzig, Dresda, Halle și Erfurt; sînt prevăzute încă două, la Karl Marx-Stadt și la Rostock. Toate aceste instituții sînt chemate să sprijine opera de educare a copiilor și a tinerei generații, opera de formare a unor oameni cinstiți, care să se călăuzească în toate acțiunile lor după simțul răspunderii civice socialiste. Da, sîntem „așezăminte morale“ — așa cum Schiller cerea cîndva să fie teatrele —, dar sîntem așezăminte morale ale societății socialiste și cu acest titlu ne mîndrim. Vrem să le oferim tinerilor noștri spectatori o distracție plină de miez, vrem să îndrumăm pe un făgaș bun capacitatea lor de entuziasm și setea lor de aventură. Prin alegerea pieselor pe care le înscriem în repertoriul nostru, ca și prin tălmăcirea lor artistică, ne străduim să prilejuim publicului nostru tineresc trăirea unor evenimente artistice de o calitate nouă, socialistă, care, dincolo de înlănţuirea întîmplărilor zugrăvite, să-l stimuleze la meditaţie şi să-i ducă gîndul mai departe, înainte. Vrem să trezim interesul acestui public deosebit, şi de aceea abordăm o problematică ce-l priveşte nemijlocit pe el.

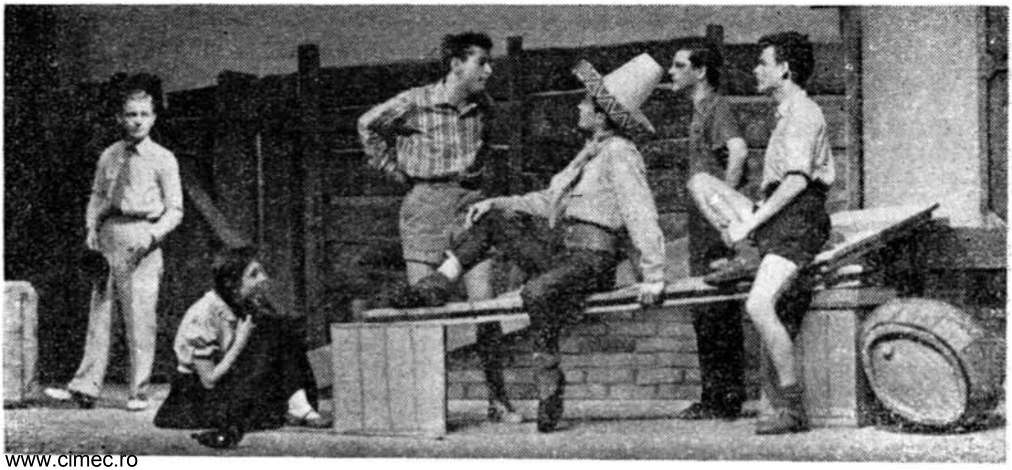
Repertoriul teatrului nostru este foarte cuprinzător, dar în acelaşi timp limitat, deoarece se mărgineşte strict la sectorul unei problematici specifice. Această împrejurare la rîndul ei, determină caracterul propriu al Teatrului Prieteniei, deosebindu-l de celelalte instituţii teatrale din Berlin. Tot ea ne impune o anumită poziţie faţă de operele clasice şi ale realismului critic burghez; astfel, noi nu jucăm *Romeo şi Julieta* de Shakespeare, nici *Egmont* de Goethe, în schimb jucăm ***Tînărul savant*** de Lessing, şi ***Studenţii Academiei Militare*** (o piesă despre adolescenţa lui Schiller) de Laube.

Planul nostru de activitate prevede, în medie, pe stagiune, montarea a două lucrări destinate copiilor pînă la 10 ani, a trei piese care să se adreseze copiilor între 10 şi 14 ani şi a încă două piese pentru spectatorii adolescenţi, care depăşesc vîrsta de 14 ani. Nu ne mărginim selecţia exclusiv la teatrul „vorbit", la teatrul propriu-zis, ci includem în planul nostru şi spectacole muzicale, mai ales feerii muzicale pentru cei mici. Realizarea tuturor spectacolelor noastre este precedată de o temeinică şi multilaterală muncă, inclusiv de o muncă ştiinţifică, pentru care facem întotdeauna apel la pedagoga ataşată pe lîngă teatrul nostru. Colaborăm, de asemenea, cu cele două organizaţii ale tineretului — Pionierii lui Thälmann şi Tineretul Liber German; împreună cu pedagogi de la diferite şcoli, delegaţi ai acestor organizaţii asistă periodic la repetiţiile colectivului nostru şi nu arareori sfaturile lor ne-au ajutat să biruim unele dificultăţi de interpretare.

Repertoriul curent al teatrului nostru cuprinde 15 lucrări dramatice: cinci pentru fiecare categorie de vîrstă. Astfel, pentru cei mai mici spectatori ai noştri am prevăzut, între altele, opera-feerie *Ariciul mire* de Cesar Bresgen, în vreme ce pentru categoria „mijlocie" jucăm *Sombrero* şi *Misiunea specială*, cele două comedii pentru copii de Serghei Mihalkov, sau *Plecaţi în cursă lungă* de Paul Herbert Freyer — o piesă despre îndrăzneţul explorator James Cook. Repertoriul destinat celor mai „vîrstnici" cuprinde: *Viziunile Simonei Machard*, al cărei autor — marele Brecht — s-a inspirat din legenda Ioanei d'Arc pentru a ne zugrăvi însă martiriul unei tinere eroine populare a rezistenţei franceze împotriva hitlerismului, *Nota zero la purtare* de tinerii autori romîni Virgil Stoenescu şi Octavian Sava şi *În căutarea bucuriei* de Victor Rozov.

Pentru ca să putem face faţă cerinţelor, sîntem siliţi să dăm aproape zilnic două reprezentaţii. Desigur, aceasta înseamnă muncă multă; dar muncim bucuroşi, cu tragere de inimă, deoarece publicul nostru — copiii sînt, precum se ştie, excelenţi spectatori — ne răsplăteşte din plin prin aprobarea şi aplauzele sale.

Scenă din „Sombrero" de S. Mihalkov, în regia lui Josef Stauder şi Manfred Dorschan



puncte de vedere

PROBLEME ŞI CĂI ALE EFICIENŢEI ARTISTICE

Mai puţin decît o introducere sau o invitaţie la discuţie, am vrea ca aceste rînduri să aibă răsunetul unei chemări. O chemare a revistei noastre, adresată tuturor realizatorilor de spectacole teatrale, de la actori şi regizori, pînă la tehnicienii luminii sau ai machiajului. Este vorba de o chemare la calitate. La calitatea, la ridicarea nivelului artistic al spectacolului de teatru. Desigur că, în activitatea lor, oamenii de teatru au avut mereu în vedere această exigenţă. La rîndul lor, criticii dramatici au căutat să scoată în relief tocmai elementele de calitate în arta spectacolului. S-ar părea deci că pledăm pentru împlinirea unor sarcini de totdeauna, continue. Totuşi, socotim că nu e greşit să iniţiem acum, la început de stagiune, o dezbatere profundă asupra multiplelor probleme şi condiţii, menite să aducă şi să asigure sporirea valorii reprezentaţiilor teatrale. Frontul nostru teatral a înregistrat nenumărate realizări remarcabile. Să ne amintim de prima decadă a teatrelor dramatice din 1956. Şi apoi, de concursul tinerilor actori din 1957, şi de festivalul teatral din 1958, toate manifestări devenite tradiţionale pentru teatrul nostru. Cu aceste prilejuri s-au înscris, de fiecare dată, reale succese ale scenei noastre, succese care îmbinau eforturile scriitorilor pentru consolidarea unei puternice dramaturgii originale realist-socialiste cu activitatea neobosită a slujitorilor direcţi ai scenei, care căutau să facă cu fiecare spectacol un pas înainte pe drumul anevoios al desăvîrşirii artistice.

În mod firesc, nu ne putem culca pe lauriii dobîndiţi. Arta spectacolului — ca orice activitate umană şi mai ales artistică — este supusă legilor evoluţiei şi ale perfectibilităţii. Nu ne referim la metode sau la deprinderi scenice trecătoare. Nu luptăm pentru „teatralizări“ sau pentru „modernizări“ lipsite de suportul conţinutului. Pentru noi, piatra de temelie a spectacolului teatral este şi rămîne textul dramatic. Dar textul dramatic înseamnă baza de pe care trebuie să-şi ia zborul toate elanurile de gîndire, de fantezie, de simţire ale făuritorilor de spectacole. Pornind de la textul dramatic, şi slujindu-l, pot să prindă viaţă sute de soluţii scenice, una mai bună decît cealaltă, în care au un spaţiu larg, atît inovaţia cît şi construcţia trainică cu mijloace consacrate, atît căutarea febrilă cît şi aplicarea riguroasă a unor metode asimilate. Ceea ce căutăm însă, prin dezbaterea iniţiată de revista noastră, este de a desprinde experienţele cele mai valoroase, părerile cele mai constructive, soluţiile cele mai expresive. Chemăm pe toţi artiştii scenei să-şi împărtăşească cunoştinţele şi ideile. Din comunicarea lor, socotim că vom avea cu toţii de învăţat. Nu e vorba de a generaliza sau de a standardiza mecanic concepţiile de montare ale unui artist sau ale altuia. Dar rămîne cert faptul că un temeinic schimb de experienţe şi de păreri artistice între oamenii de teatru va fi de natură să producă un climat de efervescenţă creatoare, din care se vor împărtăşi toţi cei ce activează pe tărîmul artei teatrale.

În toată ţara şi în toate domeniile se dă astăzi bătălia calităţii. În industrie, în construcţii, în agricultură, peste tot, alături de chemarea la mai mult, se afirmă exigenţa lui mai bine. Oamenii noştri de teatru, e limpede, nu pot absenta de la această bătălie generală. Ei sînt chemaţi, împreună cu toţi oamenii muncii, să ridice permanent nivelul activităţii şi producţiei lor.

Teatrele noastre se bucură astăzi de condiţii şi avantaje materiale pe care, altădată, n-ar fi îndrăznit să le viseze nici cei mai temerari dintre slujitorii scenei. Şi nu un teatru anume sau altul, ci toate. Realizările artistice însă nu stau totdeauna *la nivelul condițiilor oferite. E limpede, de aceea, că toți cei ce muncesc pe frontul artei teatrale sînt profund legați și interesați de progresul continuu, de creșterea constantă a valorii spectacolelor noastre. Iată de ce, opiniile și punctele lor de vedere în complexele probleme ale măiestriei artistice și ale ridicării nivelului calității spectacolului teatral trebuie să fie spuse cu greutate și cu tot simțul partinic al răspunderii ideologice și artistice. Avem datoria să ridicăm în stagiunea actuală, cu cîteva trepte, nivelul de artă al spectacolului. Nădăjduim ca intervențiile și dezbaterile publicate în revista noastră să fie un mijloc eficace prin care să se atingă rezultatul dorit.*

Calitatea: problemă de disciplină și de răspundere colectivă

Teatrul nostru a cunoscut în ultimii 15 ani o transformare fundamentală. Înlăturînd repertoriul diversionist al teatrului burghez și străduindu-se să reflecte cît mai cuprinzător aspectele de viață esențiale ale poporului muncitor, el a căpătat o funcție educativă nouă, bazată pe principiile ideologice ale realismului socialist. Acest proces de transformare revoluționară, care a însemnat continuarea tradițiilor progresiste ale înaintașilor noștri, a fost facilitat de experiența și tezaurul artistic al teatrului sovietic, în care am găsit expresia cea mai înaltă a reflectării revoluției și cuceririlor clasei muncitoare. Avînd în același timp la îndemînă sistemul lui Stanislavski, tot ceea ce se practica mai mult empiric în arta noastră teatrală a căpătat o bază științifică de dezvoltare. Spectatorul primește acum de la teatru un răspuns din ce în ce mai edificator la propriile sale probleme de viață și este astfel educat, și ca cetățean și ca om. Nu este mai puțin adevărat că, exprimînd aceste probleme, oamenii de teatru își fac ei înșiși educația, devenind cetățeni angajați ai ideilor pe care le promovează.

În peisajul nostru cultural a dispărut pentru totdeauna teatrul în care ansamblul servea vedeta, pentru satisfacerea gustului îndoielnic al unui public dornic numai de divertisment, și s-a încetățenit principiul muncii colective, prin care fiecare component al spectacolului se simte anagajat solemn de a transmite, la un nivel artistic cît mai ridicat, mesajul operei dramatice. Determinați de spiritul de răspundere colectivă și de grija din ce în ce mai mare de a pătrunde esența conținutului de idei al pieselor, toți realizatorii unui spectacol se străduiesc să-și creeze condițiile cele mai favorabile de lucru spre a dobîndi rezolvări artistice cît mai interesante și originale, atît în ceea ce privește piesele din dramaturgia romînească, cît și cele din dramaturgia universală. S-au dobîndit în această direcție o serie de rezultate care se reflectă în succesele incontestabile ale teatrului nostru. Noi știm însă că cel mai înverșunat dușman al progresului este mulțumirea de sine, sentimentul de suficiență față de cuceririle dobîndite. De aceea, exigența trebuie să fie o călăuză permanentă a oamenilor de teatru.

***

Fiecare spectacol este un act de creație și, după cum în natură nu există identitate, tot așa și creația trebuie să fie mereu alta — nouă și proaspătă. În procesul de pregătire a unui spectacol, regizorii, actorii și scenografii trebuie să se afle ca în fața unei coli albe de hîrtie pe care experiența așază valori inedite. Se mai întîmplă însă ca, atunci cînd un regizor nu pătrunde în fondul textului și orbecăiește pe la periferia și suprafața lui, înlocuind efortul de analiză și transpunere fidelă a conținutului prin „găselnițe“ regizorale, să asistăm la rezolvări scenice bazate aproape exclusiv pe șabloane. Am văzut spectacole în care originalitatea devenea pur și simplu extravaganță, degradîndu-se esența și puritatea artistică cu care trebuiau vehiculate ideile. Or, numai acele rezolvări determinate de conținutul piesei pot contribui cu adevărat la reliefarea și transmiterea artistică a ideii, pot exprima ceea ce este nou și caracteristic în opera respectivă.

Convinși de acest principiu, de azi înainte vom înceta de a mai ști de la prima apariție pe scenă a unui actor ce fel de rol joacă el, vom înceta de a mai vedea actori care „se aduc pe sine“ în spectacol și nu personajul. Meșteșugul și rutina sînt, după părerea mea, cei mai mari dușmani ai artei. Îmi aduc aminte că un critic de teatru spunea despre un actor că e *mare*, pînă ce și-a dat seama că mijloacele sale de expresie au devenit un scop în sine, că încerca să le exercite ca o reeditare a spontaneității de altădată, pierzîndu-și astfel autenticitatea și forța de convingere. Se întîmplă de multe ori ca o piesă valoroasă, transpusă scenic de un regizor și actori la fel de valoroși, să apară cenușie, fără acea flacără interioară care-l convinge și-l cucerește pe spectator. Se petrece aici un fenomen de reeditare meșteșugărească, hibridă, a succeselor anterioare, care nu poate avea nimic comun cu procesul de creație, cu prospețimea și progresul necontenit al teatrului.

***

În spectacolul actual, regizorul este creierul și pedagogul. Lui îi revine, deci, o sarcină de prim ordin în asigurarea creșterii continue a nivelului artei teatrale. Concepția lui este stimulatoare și inovatoare, de el se leagă și către el converg firele întregii creații scenice. De aceea, cred că climatul creator pe care trebuie să-l asigure un regizor colectivului său artistic, are un rol determinant în rezultatele muncii dintr-un teatru.

Acest climat se conturează din însuși momentul alcătuirii distribuției. Actorii trebuie să fie distribuiți în roluri care să-i pasioneze. Din practica mea regizorală, știu că uneori poate să nu fie rău dacă-i dai unui actor un rol dintre cele pe care le-a mai jucat, dar este aproape sigur că nu va aduce pe scenă strălucirea necesară fiecărui *nou* personaj întruchipat ; căci actorul știind că a mai jucat roluri similare celui în care a fost de curînd distribuit, e lipsit de neastîmpărul căutărilor și ratează astfel posibilitatea de a se depăși. De aceea, este mult mai important pentru un regizor să obțină de la un actor, cu fiecare personaj interpretat, trăsături noi de expresie. Un rol distribuit unui mare actor, rol care pentru acest actor nu înseamnă prilej de depășire și nu-i pune probleme noi de interpretare, pentru un alt actor poate să constituie premisa unui adevărat salt în cariera sa artistică. Distribuind actorii în roluri cît mai diverse, cît mai interesante, și ținînd seamă ca această repartizare de forțe să fie legată de necesitățile spectacolului, colectivul lucrează cu mai multă pasiune, iar rezultatele se promit concludente, atît pentru tineri cît și pentru cei mai în vîrstă.

***

Într-o măsură apreciabilă contribuie la crearea unui climat optim de lucru și modul de desfășurare a repetițiilor. Fiecare repetiție trebuie să însemne o etapă nouă în munca de pregătire a spectacolului, și nu o reeditare plată a celei anterioare. Împreună cu colaboratorii lui, regizorul trebuie să chibzuiască în așa fel desfășurarea repetițiilor, încît colectivul să se simtă împins mai departe față de ceea ce a cîștigat în ziua respectivă și să aștepte cu interes ceea ce se va cîștiga în ziua următoare. Pentru a obține această ambianță, regizorul trebuie să fie și un bun cunoscător de oameni, să poată desluși structura personală a fiecărui interpret. Artistul obosește atunci cînd nu sînt create condițiile ca munca lui să se desfășoare într-o atmosferă stimulatoare, care să-l solicite în permanență ; o repetiție anostă transformă munca colectivului într-o activitate neinteresantă, iar, în atare ambianță, întîrzierea asupra momentelor importante din piesă face ca repetiția să fie privită ca o corvoadă. Altfel stînd lucrurile, actorul ajunge nu numai să considere necesară exigența efervescenței creatoare, dar chiar s-o și dorească. Totul este ca, la această efervescență creatoare actorii să participe nu numai atunci cînd prezența lor îi obligă să se afle pe scenă, ci și atunci cînd lucrează colegii. Numai înțelegînd munca într-un teatru ca pe o activitate colectivă și cu o răspundere solidară, se poate ajunge la asemenea condiții de muncă favorabile, în care superficialitatea să dispară și în care eforturile de aprofundare să-și spună din plin cuvîntul. Socot în această ordine de idei că, pentru a obține, de fiecare dată, de la colectivul cu care lucrează, realizarea deplină a viziunii sale scenice, regizorul trebuie să se sprijine efectiv pe ideile creatoare ale *tuturor* membrilor ansamblului. Recunoscînd cîteodată în fața colectivului că acesta a avut o idee mai justă, căutînd să-i convingă pe actori de faptul că în procesul de creație are și el de învățat de la dînșii, că nu posedă în buzunar bagheta magică de care ceilalți trebuie să asculte cu docilitate, înseamnă, pe de o parte, a îmbogăți valoarea spectacolului, iar pe de altă parte — un fapt la fel de important — a cîștiga autoritate. Greșit se apreciază, uneori, că o astfel de comportare ar știrbi autoritatea regizorului. Actorii trebuie să fie antrenați să spună tot ce gîndesc. Iar regizorul trebuie să fie pregătit oricînd să răspundă fiecărui interpret, analizînd esența textului și rolului respectiv și, cînd e cazul, arătîndu-i interpretului în mod concret cum trebuie obținută expresia adecvată, dîndu-i astfel posibilitatea de a reda cu mijloacele sale personale întruchiparea solicitată.

***

O dovadă a atașamentului pentru instituția în care lucrează și pentru arta pe care o slujește, o constituie și responsabilitatea regizorului, nu numai pentru spectacolele montate de el, ci și pentru acelea ale colegilor săi. Acțiunea de conlucrare dintre regizorii aceluiași teatru duce nu numai la o justă distribuire de forțe, dar și la un schimb de experiență, în care se ascunde de multe ori cheia procesului de creștere a nivelului profesional. În ultimă instanță, această atitudine înseamnă a servi teatrul, și nu a te servi de el. Înseamnă a fi într-adevăr un creator de tip nou, căruia — în condițiile societății noastre — îi sînt deschise toate perspectivele de a contribui la dezvoltarea necontenită, atît a teatrului, cît și a sa personală, ca artist.

***

Asistăm în ultimul timp la un fenomen deosebit de interesant și nemaiîntîlnit în istoria teatrului nostru : grupuri de absolvenți ai Institutului sînt trimiși să îmbogățească cadrele din provincie, se sudează în mod fericit și creator cu colectivele mai vechi, preluînd experiența de la actorii mai vîrstnici și împrumutînd acestora din urmă, din tinerețea lor. Evident, teatrul are de cîștigat de aici tinerețe și măiestrie. Școala creează azi actori de tip nou, pregătiți după metode profesionale științifice. La fiecare sfîrșit de stagiune, prin concurs, absolventul poate să obțină, la nivelul valorii lui, angajament într-un teatru din București sau din țară. Formați în spiritul și în concepția teatrului nostru realist-socialist, ei trebuie, împreună cu colegii mai vîrstnici, să ducă mai departe efortul de a stăpîni mereu mai bine profesiunea. În acest sens, regizorul are un rol hotărîtor. Marele nostru actor Nottara îmi spunea odată, pe cînd ne aflam într-un turneu (aceasta se petrecea spre sfîrșitul vieții sale), că regretul lui cel mai mare era că nu putea lua viața de la început, ca să-și desăvîrșească profesiunea. Teatrul trebuie să fie deci o continuare a muncii depuse în școală, iar pentru actorii mai vîrstnici, o permanentă întrecere în munca spre perfecționarea mijloacelor lor artistice. Nu este un lucru nou, sînt sigur, dar este util să se repete că în teatru trebuie să înveți mereu. Angajat în pasiunea aceasta, de a crește nivelul artistic al manifestărilor noastre scenice, fiecare om dintr-un colectiv teatral se va simți răspunzător de valoarea colectivului, fapt care va face să dispară din conștiința lui rămășițele blazării și dezinteresului, și care, pentru cei tineri, va înlătura pericolul de a cădea în mrejele vedetismului. Așa cum nu există astăzi om care, participînd la viața și munca poporului, să nu-și asigure dezvoltarea intelectuală și profesională pe măsura necesităților vieții, tot așa și teatrul trebuie să-și însușească pe deplin principiile de bază care să-i asigure dezvoltarea și afirmarea. Etica actoricească, pe care noi o invocăm de atîtea ori, dar de neglijarea căreia ne plîngem de asemenea destul de des, va căpăta astfel o bază mult mai solidă, ea văzîndu-se respectată nu doar teoretic, ci firesc, prin însăși exercitarea profesiei.

***

Punînd în scenă piese din dramaturgia originală și folosind repertoriul universal în ceea ce are el mai valoros, oamenii noștri de teatru vor răspunde cerințelor spectatorilor, oglindind realitățile și dezlegînd problemele vitale actuale ale poporului, probleme legate indisolubil de cele mai avansate preocupări ale contemporaneității. Teatrul romînesc nu poate să pretindă a se numi astfel, dacă nu se fructifică, zi de zi, din sursa dramaturgiei sale proprii. Începînd cu înaintașii — cu Matei Millo — și pînă la maeștrii zilelor noastre, cele mai mari personalități artistice s-au afirmat în teatru, mai ales și în primul rînd, prin creațiile dobîndite în interpretarea eroilor din dramaturgia romînească. Convinși de necesitatea participării lor la munca de dezvoltare a acestei dramaturgii, oamenii noștri de teatru apreciază și iubesc, în acest proces de creștere, valoarea ideilor, chiar și atunci cînd ele nu sînt realizate cu perfecțiunea așteptată. Și nu puține sînt cazurile în care regizorii și actorii ajută nu numai la îmbunătățirea piesei, dar și la dezvoltarea și formarea chiar a autorului dramatic. Problemele creșterii măiestriei artistice-teatrale nu se pot de aceea rezolva în afara unei susţinute munci de colaborare cu autorii dramatici, de valorificare artistică-scenică maximă a creaţiilor dramatice autohtone.

***

Trăim în epoca în care mintea a comandat braţului să atingă Luna. Această grandioasă afirmare a geniului uman ne impune să reflectăm în munca noastră bogăţia de manifestări caracteristice societăţii şi să exprimăm cît mai fidel şi cît mai pregnant ritmul specific al epocii pe care o trăim. Oricît ne-am bucura de succesele dobîndite pînă acum, trebuie să recunoaştem că am rămas în urmă faţă de ritmul acestor epocale evenimente. Rostul şi datoria noastră de artişti-cetăţeni sînt de a căuta să ajungem în cadenţă cu pasul lor.

Al. Finţi

În primul rînd: măiestria dramaturgului

Sînt pe de-a-ntregul convins de cuvintele lui N. Ohlopkov care spune : „... arta teatrală este astfel organizată încît dacă atingi cea mai măruntă coardă a ei, imediat răsună şi alte coarde, mai importante şi mai esenţiale". Întrucît termenii acestui raţionament pot fi inversaţi, fără a-i altera cîtuşi de puţin sensul, o voi face, socotind concluzia premisă şi premisa concluzie pentru a fi mai aproape de spiritul anchetei. Într-adevăr, a răspunde unei anchete ce-şi propune probleme a căror dezbatere ar putea impulsiona arta spectacolului înseamnă a fi aruncat în mijlocul celor mai importante şi mai esenţiale coarde ale artei teatrale, a căror atingere — fie ea cît de uşoară — cere să răsune de îndată şi cea mai măruntă coardă a ei. E uşor acum a stabili dificilele jaloane ale subiectului nostru : dificultatea şi necesitatea îndrăznelii de a-l aborda, pe de o parte ; vastitatea lui, multitudinea problemelor ce se ridică, pe de altă parte. Alungînd ideea unui articol prezumţios teoretic şi a reţetelor, voi încerca să aştern cîteva gînduri pe marginea dorinţei de mai bine, gînduri ce se nasc fără să vrei, fie cînd stai acasă cu un text, fie la repetiţii, sau pur şi simplu în discuţii. Îmi stă în ajutor faptul că o parte din ele, mai mult sau mai puţin, le-am mai împărtăşit în alte ocazii.

Astfel, participînd la invitaţia „Contemporanului" la dezbaterile în legătură cu calitatea spectacolului, spuneam că e îndeobşte cunoscut că regizorul e cel care descifrează un text dramatic, alege, distribuie şi conlucrează cu un colectiv actoricesc şi cu scenograful, în vederea realizării unei viziuni globale, unitare, adică a sintezei scenice numită spectacol, şi afirmam că el trebuie să facă foarte multe lucruri, ca rezultatul strădaniei sale să constituie un spectacol de calitate. Mă întrebam apoi, dacă există o noţiune, o formulă atotcuprinzătoare, care să epuizeze problema calităţii şi a rolului regizorului în legătură cu ea, şi nu o găseam. Susţineam însă că există totuşi un element care se impune ca una din laturi, şi care ar putea să arunce oarecare lumină şi asupra altora, în această chestiune atît de dificilă. E vorba de ritm. Noi înţelegem ritmul ca o problemă de conţinut, ca traducere materială, plastică, a mişcării dialectice de idei şi sentimente a textului dramatic. Ca atare, ritmul cată să funcţioneze ca o principală coardă ale cărei vibraţii dau dimensiunea dinamică a epocii noastre ; şi, în acest sens, el poate fi un ferment de înnoire permanentă a artei spectacolului. Dar ritmul nu e latura care se impune cu precădere. El e legat, determinant, de altă latură, şi anume de textul dramatic. În consecinţă, responsabilitatea regizorului, în ordinea calităţii, revine aci autorului.

Realizatorul sintezei scenice numită spectacol e regizorul. Dar, oricît ar părea de ciudat, de calitatea artistică a spectacolului, de creşterea forţei de transmitere artistică-scenică a unui mesaj, noi regizorii socotim, *în primul rînd*, responsabil pe autorul piesei ; şi cred că nu greşim. De cîte ori am avut ocazia, am subliniat consideraţia pe care regizorul o datoreşte autorului. Chiar în paginile acestei reviste, spuneam că nouă ne revine misiunea de a transmite întreg textul autorului, de a-i face mai evidente — în acțiune — ideile și tendințele. E o cucerire definitivă a artei teatrale realist-socialiste: la baza spectacolului trebuie să stea textul cu valorile lui. „Formulele", căutările, soluțiile de punere în scenă nu pot fi dictate decît de text. Cînd se pleacă dinafara lui, se greșește întotdeauna: rezultatul e discutabil, imaginea transmisă de spectacol — falsă. Bine spunea la masa rotundă a „Contemporanului" tov. A. Băleanu: „Dacă la o piesă de Cehov, pui în loc de pomi două perdele, nu înseamnă că ai realizat un Cehov nou. Noul în teatru nu se poate înfăptui decît cu ... o dramaturgie nouă și cu forme noi, adaptate acestei dramaturgii" Unitatea dialectică dintre conținut și formă, în spectacol, e rezultanta a două voințe: a autorului și a regizorului (ca mandatar al tuturor factorilor creatori ai spectacolului). Voința regizorului se concretizează în a intui personalitatea autorului și a găsi mijloacele cele mai potrivite de a valorifica scenic universul spiritual al textului dramatic. E una dintre cele mai importante și trainice date ale talentului regizoral. Un asemenea regizor e sortit unei tinereți fără bătrînețe și unei game de virtuos în formularea artistică a spectacolelor. E de la sine înțeles că acest regizor nu poate fi decît un om al epocii sale, adică adînc ancorat în actualitate, interesat de problemele majore ale construcției socialismului. Dar ce se face dacă pulsul tumultuos al vieții de azi îi dă ghes spre a rezolva spectacole „în gura mare", în timp ce autorul a privit viața (după o altă expresie a lui Maiakovski) pe „gaura cheii"? Nu, hotărît; *autorul* trebuie să dea sens dramatic vieții noastre noi, din mijlocul vieții. El are la îndemînă, după cum spunea Gorki, „un erou cum nu a mai existat... pe cît de simplu și clar, pe atît de măreț, mai măreț decît orice Don Quijote și Faust din trecut". Și acestui erou, autorul nu trebuie să-i consemneze doar faptele; căci, atunci, și spectacolul nu poate fi altceva decît o palidă înregistrare a datelor realității, înregistrare care nu va fi în măsură să placă eroului nostru venit ca spectator la teatru, dacă ea nu-i va prilejui să afle și ceva *nou* despre lumea în care trăiește și la transformarea căreia contribuie; dacă eroul piesei nu-i va apărea ca un prevestitor și ca un propagandist al viitorului. Perspectiva viitorului stabilește esența cazului particular, ea îi atribuie eroului valori generalizatoare. Iar eroul, ca spectator, va fi prin *aceste* valori surprins, interesat și activizat, cu atît mai mult cu cît un text dramatic astfel orientat înlesnește metaforei și îndrăznelii creatoare să-și dea rendez-vous în spectacol.

***

Firește, stabilirea unui sens major, filozofic, al unui text nu e puțin lucru; totuși, el nu este încă totul în problema noastră. De nenumărate ori mi-a fost dat să rămîn uimit în fața grandioaselor realizări ale constructorilor socialismului în țara noastră. Încerc sentimentul că viața însăși aleargă cu cîțiva pași înaintea noastră și nu știu ce ar trebui să facem ca spectacolele noastre să fie la nivelul de măiestrie și frumusețe al grandioaselor șantiere și construcții de pe întinsul patriei. Dacă utilității lor sociale și patriotice le găsesc un corespondent în valoarea ideologică a textului, acestei întrebări mi-e mai greu să răspund: ce anume i-ar putea uimi pe vajnicii constructori, sau pe curajoșii hidrotehnicieni, venind la teatru în măsura în care mă uimește opera lor? Cred că Maiakovski încerca același sentiment spunînd în prologul la *Misterul-Buf* că viața adevărată trebuie arătată într-un „spectacol neobișnuit de teatru". Știu că Maiakovski a inclus mult în acest „neobișnuit" — spectaculosul, mirajul scenei. Nu cred că spectaculosul poate împlini răspunsul la întrebarea pe care mi-o pun, dar în orice caz, socot că pe acest drum, îl pot afla în bună măsură. Cu siguranță că acest spectaculos nu poate fi de ordin naturalist, ci de ordin poetic și, ca atare, el trebuie să se dezvolte în spectacol din textul care, în mod implicit, trebuie să-l conțină. Și mai e ceva. Azi, cînd știința sovietică a dat viață reală celui mai îndrăzneț vis al părinților noștri, noțiunea spațiului și cea a timpului și-au schimbat mult semnificațiile. Teatrul romînesc de azi — teatrul realist-socialist — trebuie să-și însușească mișcarea ascensională a vremii, să țină pasul cu viața, cu dinamica ei actuală. Spații vaste de joc, care să permită mișcări ample și iuți; un dialog concentrat, dar răscolitor de patimi, îmbietor spre marile elanuri, exprimate lapidar și dinamic, convin actualității noastre. Dar nici sensul major, filozofic, nici spectaculosul poetic, și nici dinamica nu trebuie să văduvească cîtuși de puțin arta de caracterul emoțional și intelectual. Căci, după cum spunea Victor Ion Popa, „o piesă jucată pe care n-o pricepe și n-o gustă nimeni, e doar un act de demență, ca o piatră zvîrlită-n apă. Nici 10 înțelepți nu pot să o scoată".

Așadar, lupta pentru ridicarea nivelului artistic al spectacolului trebuie să fie, în primul rînd, lupta pentru realizarea și promovarea unei dramaturgii noi, din ce în ce mai apropiată de desăvîrșirea artistică. Atingînd această primă coardă a artei teatrale, textul dramatic, de îndată a răsunat, cu tot atîta putere, o altă coardă esențială: actorul; și undeva, nu prea departe, decorul. Vastitatea subiectului abordat mă obligă, în cadrul spațiului restrîns de care dispun, de a reține doar cîteva din multiplele probleme pe care le ridică. Cu regret, nu voi cînta pe aceste strune, considerînd de altfel mai nimerit ca aci să-și spună cuvîntul, cu mai multă competență și cu directă răspundere, actorii și scenografii. Totuși, atrag atenția, din unghiul meu regizoral, că potențarea la maximum a resurselor de interpretare actoricești trebuie îndreptată înspre realizarea unui teatru romantic, al patosului socialist, pe care îl vedem pe de-a-ntregul realizabil cu ajutorul unui tip de actor polivalent. În ce privește decorul, nu mă înregimentez în frontul celor ce i-au declarat război și au pornit a-l alunga de pe scenă. Eroismul constă nu în a-l desființa, ci în a găsi esența plastică a ideii majore ce stă la baza spectacolului. Dacă această esență mai e și poetică, pericolul aglomerării abstracte și inexpresive de volume va fi pentru totdeauna înlăturat.

***

Revenind la prima coardă — textul dramatic — și atingînd-o din nou, aud răsunînd, e adevărat, mai încet, mai de departe, altă coardă, sau mai bine zis alte două, al căror ton dacă ne scapă, strică mult armoniei spectacolului: acestea sînt sala și scena. Aici voi zăbovi. Nu o dată m-am gîndit: ce păcat că autorii, mai cu seamă atunci cînd au un contract cu un teatru, scriu piese fără să aibă cîtuși de puțin cunoștință de posibilitățile scenice ale respectivului teatru (suprafață, înălțime, tehnicitate, lumini). Asemenea cunoștințe, autorul ar trebui să le aibă (și să le țină în seamă), tocmai pentru ca ideile lui să se dezvolte ușor și armonios în spectacol. Este poate amuzant să amintim aci ceea ce povestea Maiakovski, referindu-se la montarea spectacolului *Baia*: „Din punct de vedere dramatic, în timpul punerii în scenă, ne-am lovit de lipsa de spațiu în scenă. Am dărîmat o lojă, am dărîmat pereții, dacă va fi necesar vom dărîma și tavanul“. Întrucît e dificil să ne comparăm cu Maiakovski, e bine ca atunci cînd scriem o piesă de teatru, să ne gîndim și la ceea ce spuneam mai sus.

Să mai amintesc că sala îi creează spectatorului o anumită receptivitate, care, de multe ori, e cu totul potrivnică spectacolului de pe scenă? Dacă însă armonizarea scenei și a sălii cu datele artistice ale piesei e mai greu să o obții de la un colaborator, teatrul o poate mai lesne obține printr-o bună alcătuire a repertoriului.

Despre rostul sălii și al scenei, în dorința noastră a tuturor de a realiza spectacole din ce în ce mai bune, nu prea s-a vorbit pînă acum. Bănuiesc însă că marii realizatori de spectacole și-au intuit întotdeauna spectacolul și prin prisma sălii și a scenei pe care montau. Unui regizor, oricît de drag i-ar fi un text, îi este greu să-l pună în scenă într-o sală care nu-i oferă condiții bune de valorificare, chiar dacă dispune de o distribuție potrivită. Propria-mi experiență, de pînă acum, îmi oferă suficiente argumente în această privință. Spectacolul *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux la Teatrul Muncitoresc C.F.R. a fost împotriva scenei și a sălii noastre mari (construită pe o linie arhitecturală modernă), din toate punctele de vedere. Jucînd același spectacol pe scena Teatrului de Stat din Brăila, mi s-a părut că el a dobîndit mai mult farmec, mai multă vioiciune, mai multă expresivitate. În fond, nimic nu se schimbase: aceiași actori, același decor. Totuși, părea că nu se jucase exact același spectacol. Spectacolul *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* a făcut casă bună cu scena și sala Teatrului Municipal (Studio „Filimon Sîrbu“). *Ferestre deschise* de la Teatrul „Nottara“, mai puțin. Sînt desigur și unele piese care nu pun condiții stricte de sală și scenă. *Domnișoara Nastasia*, bunăoară, cu decorul cerut de autor — „o cameră mică și sărăcăcioasă“ — nu pune condiția unei scene mari. Dar prin pasiunile puternice pe care le dezlănțuie, piesa se pretează din plin și la o sală de volum. Pusă în sala noastră, ne-am străduit de aceea să găsim o soluție propice reprezentării ei la „Giulești“. Așa se face că n-am redus cadrul scenic la proporțiile interiorului cerut de autor, deoarece ar fi fost meschin și incomod ca vizibilitate, în raport cu sala noastră mare; interiorul la *Domnișoara Nastasia* a apărut astfel în cadrul unui șir de case din mahala, deasupra cărora se boltea un imens cer. Această rezolvare plastică a pus actorul în condiția unui joc chemat să amplifice mișcarea, gestul și cuvîntul. Iată, așadar, cum sala (respectiv scena) a determinat în cazul de față o anumită soluție regizorală și un anumit stil de joc.

Repetînd și alte piese, dar supuși aceleiași rezolvări scenice, actorii își vor însuși o modalitate comună de comunicare și, prin aceasta, omogenitate în joc și un stil propriu spectacolelor lor.

Exemple s-ar mai putea înșira. Mă voi referi însă, în treacăt, la o altă problemă legată îndeaproape de condiția sălii și a scenei. Există în ultimul timp, tot mai accentuată, tendința depășirii așa-zisei „oglinzi" a scenei, tendința de a avansa tot mai mult, sau chiar de a aduce pe de-a-ntregul acțiunea scenică în sală. Tendința aceasta e legitimată de dorința unei mai strînse sau mai directe comunicări cu publicul. Ea nu e, practicamente, nouă. Meyerhold poate fi socotit printre pionierii „teatrului rotund". Încercările lui de a aduce acțiunea scenică în sală datează din anul 1907, cînd a montat piesa *Darurile albinelor înțelepte* de Sologub. Dar Meyerhold n-a reușit nici atunci, nici mai tîrziu, ceea ce a reușit, se pare, cu strălucire N. Ohlopkov, mai ales prin montarea *Aristocraților* lui N. Pogodin. Personal, nu simt încă nevoia abordării unei atari formule de spectacol, pentru că nu mi-am pierdut încrederea în „scena-cutie" și pentru că, atunci cînd simți nevoia, nu te oprește nimeni să năvălești în sală, ca să te întorci la timpul potrivit din nou pe scenă (vezi *Baia*). De aceea, nu știu dacă un spectacol de felul „teatrului rotund" ar prezenta un stadiu mai avansat de spectacol. Dar sînt pe deplin încredințat că spectacolele noastre actuale ar profita de pe urma experienței cu o asemenea montare. Aș aplauda, deci, apariția unui asemenea spectacol la noi, cum aș aplauda și realizarea, cît mai curînd, a unui mare spectacol popular, în aer liber.

***

Nimic mai profitabil pentru arta noastră teatrală decît emulația și varietatea. Nimic nu se opune propășirii continue și sub toate aspectele a teatrului nostru contemporan. Dar cred că-i de la sine înțeles că abordarea celor mai variate, mai îndrăznețe forme și stiluri în realizarea spectacolelor noastre e nelimitat posibilă, numai atunci cînd gîndirea noastră artistică e rezultanta celor mai ferme și clare poziții partinice.

N-aș putea încheia această sumară și timidă atingere a cîtorva corzi ale artei noastre teatrale, fără a vă împărtăși o imagine ce mi s-a impus pe marginea gîndurilor de mai sus. Această imagine mi-a fost sugerată de competițiile sportive, și în special de săritura în înălțime. Într-adevăr, mișcarea ascensională — în pas cu viața — a teatrului romînesc de azi, realist-socialist, e o mare competiție la care noi toți, slujitorii lui, sîntem în mod nemijlocit și pe de-a-ntregul angajați. Ștacheta nivelului calității spectacolelor noastre e de pe acum mult ridicată. Or, e știut — ca și în sport — că, pe măsură ce o ridicăm mai sus, ea e mai greu de trecut. Strădaniile noastre trebuie îndreptate spre acest țel. Zi de zi, prin muncă și perseverență să ridicăm modest, dar trainic, milimetru de milimetru, ștacheta măiestriei noastre artistice. Dacă în sport există însă probe materiale evidente ale posibilităților fiecărui participant — și ele îi apar clar fiecăruia, fie că a depășit, fie că a doborît ștacheta, sau pur și simplu că a intrat doar pe sub ea — în teatru nu se întîmplă totdeauna așa. Din nefericire, ni se întîmplă unora din noi să doborîm ștacheta și să avem impresia că am doborît recordul. Se întîmplă uneori să stabilim cu adevărat o nouă performanță, și atunci să ne îngîmfăm, pentru ca rezultatul probei următoare să fie dezastruos. Tăria noastră — în lupta ridicării ștachetei calității spectacolelor noastre — va consta, în primul rînd, în recunoașterea cu curaj a greșelilor noastre și în strădania îndreptării lor în viitor, atunci cînd am doborît-o; în al doilea rînd, va consta în modestia cu care trebuie să întîmpinăm fiecare succes al nostru, atunci cînd am depășit-o, neuitînd nici un moment că aceasta ne obligă la mai mult, la mereu tot mai mult.

Horea Popescu

Măiestria pornește de la a b c...

Problema măiestriei și a sporirii eficienței spectacolelor noastre prin însușirea într-un grad cît mai înalt a tainelor meșteșugului scenic, perfecționarea lor, sau descoperirea unor noi mijloace de expresie, nu pot fi în nici un caz separate de problema unui fond bogat de idei, a unei orientări juste și clare, a unui respect față de realitățile prezente sau trecute, pe care le considerăm condiții primordiale ale oricărei reușite, atît de ordin literar, cît și de ordin scenic.

Dar dacă ni se pare că, din acest punct de vedere, consensul e general, autorii, actorii și regizorii considerînd cerințele enumerate mai sus ca ceva absolut normal, ca o condiție „sine qua non", nu același lucru se poate spune întotdeauna cînd e vorba de felul în care, practic, ideile sînt transpuse în imagini artistice, cînd se pune în cumpănă măiestria autorului de texte sau de spectacole.

Alături de marile succese ale teatrului romînesc, succese confirmate atît în țară cît și peste hotare, alături de cuvintele pline de laudă adresate oamenilor de teatru de la noi de către oaspeții iluștri, critica noastră e nevoită să înregistreze uneori și unele nereușite totale sau parțiale.

Ar fi absurd să pretindem unui teatru numai succese, iar unui artist numai reușite. Așa ceva ar dovedi neînțelegerea procesului de creație, a suișurilor și coborîșurilor pe care, necesar, le parcurge un făuritor de imagini de-a lungul carierei sale.

Îmi vine în minte, în acest sens, un fragment din interviul acordat de scenaristul sovietic Kapler revistei „Les lettres françaises" în care, vorbind de regizorul Kalatozov, arăta că acesta, după un debut promițător în filmul documentar, a produs filme care „fără să fie proaste — deoarece un om de talent rămîne totuși un om de talent — nu aveau strălucire. Și apoi deodată, a apărut *Zboară cocorii...* și Kalatozov ne-a oferit prin acest film revelația unui *artist* și a unei *arte noi*".

Totuși, cred că astăzi, după 15 ani de la Eliberare, exigența noastră, în ceea ce privește măiestria cu care dăm viață operelor scenice, trebuie să crească, fie că e vorba de arta actorului, de cea a regizorului, scenografului sau autorului, sau de raporturile ce există între acești factori.

Cine nu e de acord că un actor trebuie să aibă dicțiune? Și totuși, de la producțiile Institutului de Teatru și pînă la spectacolele primei noastre scene nu rareori spectatorii fac eforturi desperate să priceapă textul. Răul trebuie tăiat de la rădăcină, spune un proverb, dar pentru aceasta trebuie stabilit unde e rădăcina. Și ea, bănuiesc, stă în indulgența dascălilor față de elevii lor.

Deși la Institutul de Teatru există o catedră de tehnica vorbirii, care a dat pînă acum rezultate meritorii, nici un student nu a repetat însă anul pentru că nu știe să vorbească corect, pentru că precipită sau molfăie cuvintele. N-aș vrea să credeți că la școala de teatru se încurajează sîsîiții sau cei care graseiază. Nu. Dimpotrivă! Dar totuși, parcă nu se insuflă îndeajuns viitorilor actori dorința de-a vorbi îngrijit, necesitatea continuării exercițiilor și după absolvirea examenului de stat.

Și pentru că am ajuns aici, aș vrea să remarc o concepție greșită, ce mai dăinuiește, din păcate, la unii dintre actorii noștri, aceea că, spre deosebire de un instrumentist, actorul nu trebuie să exerseze, nu trebuie să-și îngrijească vocea, dicțiunea, nu trebuie să lupte contra anchilozării. „Sînt suficiente repetițiile din teatru!", e răspunsul celor ce refuză studiul individual; și totuși, realitatea îi contrazice mereu. Nu de mult, am asistat la suspendarea unui spectacol, deoarece unul dintre protagoniști răgușise, după ce cu o seară înainte jucase. E, firește, un accident ce i se poate întîmpla oricui. Nu cred însă ca unui actor care-și exersează vocea să i se fi întîmplat așa ceva pe neașteptate, după un singur spectacol jucat. În seara aceea, cîteva sute de spectatori au făcut cale întoarsă, pentru că un actor de real talent nu cunoștea un lucru elementar: cum trebuie să-ți îngrijești vocea.

În asemenea condiții, textul suferă, deoarece e transmis incorect sau neinteligibil.

Mihai Popescu a avut, desigur, confrați de breaslă, egali în ce privește talentul. Dar el vorbea atît de clar, încît cîștiga o mare doză de eficiență față de confrații lui cu calități inițiale absolut egale.

Nu am pretenția să fi epuizat problemele legate de măiestria actorului, amintind în treacăt ceva din abc-ul actoricesc. Ar necesita un spațiu special analiza problemelor șablonizării, pe care a schițat-o recent Margareta Bărbuță în „Contemporanul", cea a înțelegerii profunde a semnificațiilor rolului etc., etc.

Vorbeam deunăzi cu un fost elev al lui Beligan, care se arăta încîntat de realizările profesorului său și de cunoștințele acestuia; el nu făcea însă nici o legătură directă între ele. Și aici era greșeala lui. Nu înțelegea de ce un mare actor trebuie să fie și un om cult; nu înțelegea că această cultură îl ajută pe Beligan, de exemplu, să scape de șablon și să înțeleagă particularitățile fiecărui rol în parte. Nițel mai multă lectură nu strică. Ne-ar scuti de verdicte mincinoase, atunci cînd avem în față

N

[illegible]

autori ce scriu într-o manieră nouă, într-o manieră îndrăzneaţă, ca Maiakovski, Brecht sau Vişnevski.

Îndrăzneala, adevărata îndrăzneală, e în bună măsură rodul studiului, al pregătirii temeinice. Remarcăm acest adevăr atunci cînd analizăm cîteva dintre spectacolele ultimilor ani, dintre spectacolele care au vrut sau care au reuşit cu adevărat să aducă ceva nou.

La un moment dat — şi pe bună dreptate — regia romînească a fost criticată pentru rămînerea ei în urmă faţă de celelalte componente ale artei scenice. Existau desigur excepţii. Dacă am aminti numai înscenările cu piesele lui Caragiale, datorate lui Sică Alexandrescu, sau acel neuitat *Hagi Tudose* al lui Bălţăţeanu în regia lui Ion Şahighian, şi ar fi încă suficient. Dar, în genere, se năşteau prea multe spectacole cenuşii, conformiste, călduţe. Unele dintre ele — paradoxal — au făcut chiar epocă. Ce-i drept, scurtă.

S-a lansat atunci chemarea „îndrăzniţi !“ şi am început să îndrăznim. Am declarat război decorului construit, ne-am aprovizionat din belşug cu perdele, am redescoperit proiectoarele de urmărire şi am „descoperit“ turnanta. Intenţiile erau lăudabile. Scena trebuia aerată, pentru ca versul poetului să redevină stăpîn, iar toată maşinăria scenică să caute să-l slujească, subliniindu-i plastic semnificaţiile, făcîndu-l să trăiască cu strălucire şi eficienţă o nouă viaţă. Şi au apărut cîteva înscenări (la drept vorbind, destul de multe !) care folosind aceste mijloace noi — sau uitate — au prilejuit spectacole pline de fantezie, în care textul era recreat scenic, într-o formă întru totul demnă de original. Citez la întîmplare : *Omul care aduce ploaie* şi *Omul cu arma* la Municipal, *Mielul turbat* la Satu Mare, *Tragedia optimistă* la cele două Naţionale (din Craiova şi Bucureşti) etc.

Cam tot atunci am observat şi un alt fenomen : unii regizori de talent puneau deseori pe prim-plan „inovaţia“ cu orice preţ, fără a ţine seamă de specificul piesei, de cerinţele ei, sau de posibilităţile concrete ale colectivului. Turnantele au prins a se învîrti, fie că era vorba de ţăranii unui sat ardelenesc, care, ameţiţi de acest carusel, nu ne-au mai convins, fie de aşa-zisa lume bună engleză, care, într-un spectacol de altfel reuşit al Naţionalului ieşean, prea era răsucită pe roata scenei. Tendinţa spre nou s-a transformat la unii în modă, şi moda într-un nou şablon.

Iată împotriva cărui pericol trebuie luptat. Eficienţa spectacolelor noastre va creşte necontenit dacă vom şti să ne lepădăm de şabloane, chiar atunci cînd ele se ascund sub îmbietoarea etichetă de „noutate“. Am auzit pe un confrate, om de talent, mărturisind că singurul său criteriu e moda. Cred că aici se ascunde principalul obstacol în calea maturizării măiestriei regizorale. A fi nou nu înseamnă a urma o „modă“ oarecare. A fi nou cred că înseamnă a analiza în adîncime un text dramatic, a-i găsi cele mai adecvate mijloace de transpunere scenică, folosind în acest sens întreaga capacitate de creaţie a unui colectiv. Fantezia nu trebuie să se lase călăuzită în zborul ei de nici un fel de „modă“ sau şablon, ci doar de sensurile textului, pe care, în măsura posibilă, eşti dator să le potenţezi chiar dincolo de limitele lor.

Într-adevăr, în colaborarea autor-regizor, şi mai pe urmă autor-colectiv, stă cheia succesului. Se cere ca şi aceşti principali responsabili de succesul sau insuccesul unui spectacol, autorii, să-şi desăvîrşească măiestria. E timpul să înţelegem că un spectacol sau o piesă care-şi propune şi se mulţumeşte să fie doar just orientată, seamănă cu un semirebut. O temă se cere tratată literar şi teatral, de asemenea manieră încît ea să-l intereseze continuu pe omul din stal.

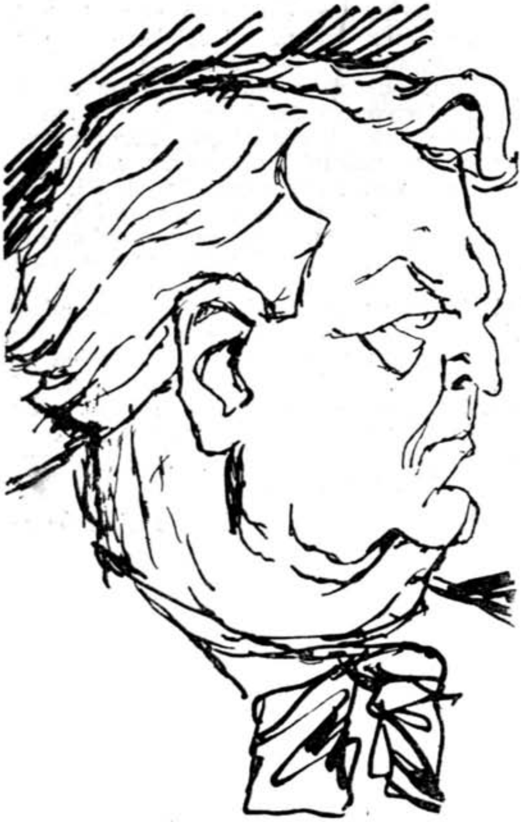
Piesele bune nu se scriu de circumstanţă. Piesele bune din ultimii 15 ani n-au fost piese de circumstanţă, şi nimeni nu poate spune că *Cetatea de foc, Citadela sfărîmată* sau *Mielul turbat* nu reflectă din plin actualitatea. A fi în actualitate, nu cred că e unul şi acelaşi lucru cu a prezenta o piesă „cu ocazia“ unei date calendaristice. Datele calendaristice, mai cu seamă acele care ne amintesc de evenimente istorice cu osebire scumpe inimilor noastre, se cuvin cinstite nu cu piese de circumstanţă. Dimpotrivă, circumstanţa trebuie privită şi primită ca un stimul în creaţie, nu ca o scuză a slăbiciunilor artistice. Tocmai asemenea date ar trebui să sporească exigenţa faţă de noi înşine. Să pritocim bine tema şi subiectul ales, să le gîndim şi să le simţim în totalitatea lor, să ne acordăm răgazul necesar celei mai migăloase elaborări, celei mai exigente puneri la punct. Exemplul mai vechi al *Anilor negri*, sau, cel mai recent, al piesei unui debutant, Dorel Dorian, ne demonstrează convingător ce înseamnă o lucrare închinată unei mari aniversări.

Piesa lui Dorian nu-i perfectă, dar e în orice caz o piesă de teatru în care se recunoaşte îndelunga adăstare creatoare, prealabilă elaborării ei.

N-aş vrea să apar în postura prezumţioasă a omului care dă sfaturi într-un domeniu care-l depăşeşte. Dar scurta mea experienţă de regizor, şi deci relaţiile — cîte le-am avut — cu textele dramatice şi cu autorii dramatici, mă îndeamnă să-mi mărturisesc o dorinţă. Scriitorul de teatru — fără de care meseria mea ar sta în aer — să fie conştient că, spre deosebire de roman sau poezie, textul lui va fi transmis printr-un intermediar (or, acest intermediar, care este scena-teatrul, îşi are legile şi cerinţele lui) şi că oamenii de teatru, viitorii lui colaboratori, ştiu şi ei ceva. Să li se adreseze şi lor, cu încredere, în timp ce elaborează. Deoarece, se ştie, nu s-a născut încă regizorul sau actorul care să dorească să vadă căzînd piesa pe care o montează ori în care joacă, nici chiar în cazul absurd cînd „nu o suferă". E o diferenţă între masa de lucru şi scenă, şi, din păcate, neacceptarea acestui adevăr provoacă multe necazuri autorilor „neînţeleşi". Desigur, am văzut destule piese bune care au „căzut", cum se zice, din vina regizorului. Şi probabil, vom mai vedea. Dar asta nu scuteşte pe nici un autor de a cunoaşte legile scenei şi nici chiar pe slujitorii ei. Nu sînt partizanul pieselor scrise pentru un anume actor, dar nici nu pot admite ca cineva să scrie o piesă, destinată unui teatru anume, fără a-i cunoaşte actorii sau realizările sale.

Pe de altă parte, însă, regizor, actori şi pictor-scenograf trebuie să ne apropiem cu multă delicateţe de un text. Nu ne este îngăduit să-l condamnăm de la prima vedere. Sîntem obligaţi mai întîi să-i dezghiocăm sensurile, chiar şi pe acelea pe care autorul le-a exprimat confuz ori insuficient. În colaborarea strînsă dintre noi şi autor, stă sîmburele viitorului succes, stă însăşi măiestria noastră, măiestria de a colabora şi de-a reda apoi scenic textul, într-o formă îmbietoare, accesibilă, care se adresează inimii şi raţiunii spectatorului, care asigură creşterea eficienţei spectacolului, transformîndu-l într-o adevărată comuniune: scenă-sală.

Lucian Giurchescu



C. Cristobald

MIHAIL SADOVEANU ŞI TEATRUL

La 5 noiembrie 1959, maestrul Mihail Sadoveanu împlineşte 79 de ani.

La această aniversare îi închinăm maestrului — cu articolul de faţă — şi afectuosul nostru omagiu.

***

Cînd sînt invocate festiv persoana şi opera marelui nostru scriitor, se foloseşte de obicei prilejul spre a se face şi pitoreşti incursiuni printre manifestările domniei sale extraliterare: drumeţia, vînătoria, pescuitul şi chiar şahul.

În schimb, este (mereu, nu numai la aniversări) nedreptăţită prin necercetare o însemnată latură a multiplei sale activităţi artistice şi obşteşti: latura contactelor cu teatrul.

Acest aspect al activităţii marelui scriitor se cuvine cercetat şi în afara soroacelor festive.

Maestrul a scris piese de teatru, a localizat şi a tradus piese, a fost numeroşi ani director de teatru... şi a vrut chiar să devină, în prima sa juneţe, artist dramatic.

***

Primele adulmecări ale miracolului teatral i le-au prilejuit, în anii copilăriei, lecturile şi joaca.

În Pașcanii anilor de școală primară (1887—1891), elevul Sadoveanu A. Mihail citea pe ascuns, dramaticele isprăvi ale eroilor populari: *Ion Tunsu, căpitan de haiduci, Bujor* și *Ghiță Cătănuță,* iar cu știința dascălului, comediile și vodevilurile lui Alecsandri[1]. Lecturi care au lăsat, desigur, urme.

În Fălticenii anilor de gimnaziu (1892—1897) se și manifesta teatral: regiza spectaculoase jocuri cu haiduci și poterași, în care era totodată interpret, în care *„el era totdeauna Codreanu, Jianu ori alt erou de baladă"*.[2]

Durau ore întregi peripețioasele jocuri, începute prin păduricile din preajma orașului și terminate adesea pe ulițele urbei, în plin miez de noapte, cu teribile chiote vitejești și pocnituri de pistoale, spre spaima pașnicilor fălticineni, care se considerau îndreptățiți să-i pîrască pe viteji autorității școlare.

Mimau copilandrii haiduci, cu toată pasiunea, străvechiul „joc" al haiducilor adevărați, pe vremea cărora însă primejdiile erau mai mari: *„...pe-atuncea curgea sînge și jocul de multe ori se sfîrșea cu cazne și cu ștreangul. (...) Dar voinicilor cu pieptul lat și cu inimile îndîrjite contra strîmbei orînduiri a acelor vremuri, nu le era teamă de nimica; n-aveau decît un gînd: să ajute pe cel sărman și să pedepsească pe asupritorii norodului"*.[3] Jocurile copilandrului Sadoveanu anticipau menirea scriitorului Sadoveanu de a simți cu cei sărmani și a nu-i iubi pe asupritorii norodului.

Tot pe-atunci (în iarna 1893—94), „feciorii" din Vatra Pașcanilor care, pentru petrecerile sărbătorilor, întrebuințau „un fel de scenariu" cu celebrul căpitan de haiduci Iancu Jianu, „transmis prin grai de nu știu de la cine și nu știu de unde"[4], i-au cerut tovarășului lor de haiducie, și dramaturg în vîrstă de 13 ani, să fixeze scenariul pe hîrtie „în stihuri adevărate", ceea ce „haiducul" Sadoveanu a și făcut.

Firește, un rezultat al acestor haiducii (inclusiv al expedițiilor vînătorești precoce) a fost că, în clasa a treia gimnazială (1894—95), elevul Sadoveanu A. Mihail a rămas... repetent[5].

Apoi, la Iași, unde (în anii 1897—1900) Mihail Sadoveanu a urmat cursul superior de liceu, universul său fantast s-a lărgit, prin contact nemijlocit cu teatrul propriu-zis: teatrul clasicilor universali din manuale și... teatrul jucat pe scena locală.

La orele de limba franceză, liceanul Sadoveanu făcea ucenicie de dramaturg, transpunînd cu virtuozitate în versuri romînești *Horațiu* și *Cidul* ale lui Corneille, în vreme ce la domiciliu începea chiar să creeze *(...„scrie învălmășit — și versuri și proză: drame, comedii...")*[6], iar la orele de limba romînă făcea exerciții de interpret, citind sadovenește pe Creangă. *„...Atuncea s-a dovedit, cum s-a arătat și în alte împrejurări mai tîrziu, în alte locuri, că maistrul meu humuleșteanul nu poate avea interpret mai bun, mai cald și mai plin de dragoste decît mine"*.[7]

În anii ieșeni ai instrucției școlare și ai laborioaselor exerciții teatrale, tînărul Mihail Sadoveanu își contura însăși personalitatea umană și literară:

„În acel admirabil Liceu Național de la Iași (...) am găsit un mediu de extraordinară fermentație culturală. Toate ideile generoase ale timpului, toate literaturile europene, în traduceri franțuzești, aveau circulație intensă între colegii mei. M-am cufundat ca într-o baie de lumină; însușirile mele artistice au evoluat brusc, ca plantele sub soarele ecuatorial. (...) Marii romancieri francezi, englezi și ruși consumau toate orele obiectelor aride. (...) Mă preocupa și literatura romînească îndeosebi și nu era revistă pe care să n-o cetesc. (...) Popasul acesta al meu la Iași în trei ani ai cursului superior de liceu, a fost hotărîtor pentru cariera mea literară".[8]

În ordinea contactelor cu teatrul, adolescentul Sadoveanu a mai cunoscut, în acei ani, pe scena națională ieșeană, fabulosul repertoriu de melodrame, feerii și vodeviluri, al epocii.

„...Întăia piesă ce-am văzut a fost Curierul din Lyon. *Am privit din galerie toată melodrama zgomotoasă și nu pot spune c-am rămas entuziasmat de asemenea*

---

[1] Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie,* Biblioteca pentru toți, 1958, pp. 17—18, 35.

[2] Profira Sadoveanu, *Domniile-lor, domnii și doamnele,* portrete și convorbiri, Edit. Adevărul, 1935, p. 272.

[3] Profira Sadoveanu, *Viața lui Mihail Sadoveanu,* Editura Tineretului, 1957, pp. 112, 117.

[4] *Anii de ucenicie,* p. 54.

[5] *Anii de ucenicie,* p. 48 (Facsimilul actului școlar respectiv în: Constantin Mitru, *Aspecte din viața și opera lui Mhail Sadoveanu,* E.S.P.L.A. 1958 p. 21).

[6] Profira Sadoveanu, *Note* la *Opere,* vol. 1, E.S.P.L.A. 1955, p. 709.

[7] *Anii de ucenicie,* p. 89.

[8] *Anii de ucenicie,* pp. 69—70.

artă. M-am împăcat cu unii actori și unele piese mai tîrziu, cînd am văzut Caporalul Simon, Lumea în care ți se urăște, Hamlet". [9]

Desigur, tînărul Mihail Sadoveanu care începuse să publice poezii și nuvele, în ale cărui prime producții, pe lîngă suflul liric, opera deopotrivă sfredelul analizei — tînărul care, cu precoce maturitate, vădea deja o cultură și un gust artistic, formate, a putut privi cu destulă exigență și cu scrutătoare maliție, naivitățile și clamorile pateticelor sau bufonelor personaje scenice de la 1897 - 1900— dar nici nu se va fi putut sustrage înfiorării și înflăcărării, receptîndu-le omenescul și farmecurile — la reprezentații ca : *Mușchetarii, Fata aerului, Supliciul unei femei, Mîndrie și amor, Amor și crimă, Clara Soleil, Severo Torelli, Daniel Rochat* ... — precum desigur va fi hohotit din plin la *Baba Hîrca, Holteii tomnateci* și *Nebunii din față.*

(Dacă ar mai fi rămas în Iași și în stagiunea 1900—1901, ar fi putut vedea și piese mai noi : *La Paris cu orice preț, Controlorul de vagoane cu paturi, Colonia comunistă...* etc.) [10]

Erau poate, unele din acele texte, uneori cam bombastice, iar uneori și puțin agramate, dar cele mai adesea bine intenționate. Erau (texte și spectacole) exprimările ingenue și romanțioase ale unui stadiu „eclectic" de cultură artistică, la a cărei orientare pe trepte superioare și spre o artă a omeniei, avea să se străduie Mihail Sadoveanu cînd peste zece-doisprezece ani, scriitor consacrat, avea să fie chemat la conducerea scenei ieșene.

În privința repertoriului din acei ani, mai dă și maestrul o referință : [11]

„Datorită tineretului literar din vremea de care vorbesc, în repertoriul teatrului ieșan, s-au introdus noutățile și îndrăznelile timpului. S-au jucat acolo, înainte de a apărea pe scena Capitalei, piesele lui Ibsen și Strindberg. S-au jucat însă pentru o minoritate de intelectuali. Nevoile financiare obligau direcția să aducă pe afiș spectacolele vechi, cu nume bun în Iași. În fiecare stagiune, pe lîngă dramele mari shakespeariene, se reluau melodramele consacrate, între care Două Orfeline, *la sărbătorile Crăciunului, producea rețeta maximă. Era tradiție de asemeni să se joace, în sara de Anul-nou, opereta* Baba Hîrca, *libret de Matei Millo și muzica de Flechtenmacher. Cu patruzeci de ani înainte, ieșenii îi văzuseră premiera ; copiii și nepoții urmau a fi credincioși acestui agreabil spectacol".* [12]

Dar pe scena ieșeană nu numai se rosteau texte. Evoluau și interpreți.

Încît, concomitent cu vraja textelor, au mai acționat fără îndoială asupra sensibilității și fanteziei tînărului spectator, prestigiile marilor interpreți ai vremii (localnici sau sosiți în turnee) : frații Vlădicescu, Fanny Tardini, Mihail Arceleanu, Pechea Alexandrescu, precum și mai contemporanii săi : Petre Liciu, Constantin Momuleanu, Vasile Leonescu etc.

Pe cîțiva îi evocă și maestrul :

„...Se aflau și atunci la Iași unii artiști de talent : pe unii i-am revăzut la București : Hasnaș, Petre Sturdza, Ion Morțun ; alții au rămas pînă la sfîrșitul carierei lor în cetatea Moldovei, cum au fost Cîrjă, Dragomir, Vasile Boldescu".

Și, cu acest prilej, face maestrul un mic superb portret, unei mari actrițe :

„Se afla atunci în plină înflorire a talentului său Aglaie Pruteanu, care a rămas ieșancă toată viața. Juca ingenue de dramă și comedie cu o naturaleță delicată și o forță remarcabilă. Avea o voce de aur, cum spuneau admiratorii ei, și i-a rămas vocea tînără chiar și după ce anii i-au adus cărunteța. Am văzut-o în Julieta și Ofelia, în Dama cu camelii, *în Viorica din* Baba Hîrca. *În toate era încîntătoare. Era o ființă fără cultură, fată de tîrgovăț din Vaslui parcă ; era prietină devotată a unui actor cu studii universitare însă cu prea puțin temperament, State Dragomir ; ducea o viață năcăjită, ajutîndu-și niște nepoți ; era împovărată de role, de grijile gospodăriei, de intrigăriile camarazilor, de ciudățeniile partenerului și prietinului său. Dragomir ținea neapărat să joace toți junii-primi cu putință ; trebuia să-i fie el partener în Romeo — deși, după spusa unui mașinist italian, nu se mai văzuse pe lume asemenea Romeo cu „capo di foca". Se înfățișa așa de frămîntată și de acrită și de plic-*

---

[9] *Anii de ucenicie,* p. 200.

[10] Repertoriile ieșene, pe stagiuni, în : Em. Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc,* Iași, 1925, pp. 112—118.

[11] *Anii de ucenicie,* pp. 201—202.

[12] Cu voia maestrului, o corijare de dată : în 1898, cînd va fi văzut dînsul *Baba Hirca,* nu erau .... 40 de ani de la premieră, ci ... 50, întrucît premiera a fost în 1848. („La 26 dechemvrie 1848", cum precizează chiar maestrul într-o altă carte a domniei-sale *Evocări,* E.S.P.L.A., 1954, p. 70).

tisită în culise, c-un muc de țigară în colțul gurii, încît admiratorul care o pîndea discret dintr-un colț, avea dreptul să se înfricoșeze de intrarea ei apropiată în scenă. Juca o contesă, purta o rochie trandafirie... Regizorul îi dă semnalul ; trebuie să intre ! Aglaie Pruteanu leapădă mucul de țigară, îl strivește cu talpa pantofului, își limpezește glasul, își suflă ușurel nasul în dedesubturile somptuoasei ei rochii și dintr-odată își leapădă griji, preocupări, amărăciuni, mizerie, și intră în scenă plină de încîntare și farmec". [13]

Dar din ambianța teatrală a acestor ani ieșeni, Mihail Sadoveanu nu s-a ales numai cu suvenirea încrustată în acest mic juvaer literar.

Acea pleiadă de mari interpreți și acel fabulos repertoriu al epocii au lucrat desigur profund asupra tînărului în formație. Inrîuririle ieșene i-au stimulat neîndoios tînărului de la 1900, deopotrivă vocația creatoare și aspirațiile de interpret.

Deci, nimic mai normal ca, odată ajuns la București, în toamna lui 1900, pentru a urma facultatea... juridică [14] (pe care bineînțeles n-a urmat-o), să-l preocupe concomitent două foarte convinse îndeletniciri : de a scrie tragedii și de a urma o școală de actorie.

Și, totuși, Mihail Sadoveanu n-a devenit nici autor de tragedii și nici artist dramatic. A renunțat la perspectivele ambelor glorii în chiar acel an. Împrejurările acelor renunțări conturează însuși profilul deosebitei sale personalități.

Povestește maestrul :

„Am început a frecventa în toamna aceea, cu prietinii mei [15]*, academia liberă de muzică și artă dramatică a poetului Th. M. Stoenescu..."*

(...)

„Într-o zi se prezintă la concursul de admitere, pentru clasa de declamație, o copilă sfioasă și frumușică cu ochi migdalați și glasul dulce" (...) Domnișoara candidată întreabă timid și subțirel :

— Ce să spun ?

— Spune ce știi, domnișoară.

— Să spun O mamă, dulce mamă...

Ochii domnului Th. M. Stoenescu se înourează. Niciodată nu se rostise în academia sa, titlul unei poezii a lui Eminescu. [16]

— Bine, fie și O mamă *... Să vedem. S-auzim.*

Copila își drege glasul. Anunță cu dulceață :

— O mamă, dulce mamă ... *versuri de Mihail Inimescu.*

Am devenit atent la acest „Inimescu". Copila aceea, probabil cu temperament, era o analfabetă."

Iar mai departe :

„Ajungem cu bine pînă la ultima strofă :

Iar dac-a fi împreună, iubito, să murim,
Să nu ne ducă-n triste zidiri de țintirim...

— Cum ? se miră deodată, aspru și tăios, Stoenescu. Ce-i asta „țintirim" ? Țintirim — tiririm, nu înțeleg.

Copila de pe scenă a căzut ca într-o bulboană ; s-a speriat, a început a plînge. Eu m-am ridicat cu demnitate și cu indignare stăpînită :

— Domnule profesor, dumneavoastră nu știți ce-i aceea țintirim ? Atît aveți dumneavoastră de observat, cînd ascultați o poezie a unui Mihail Eminescu ?....

— Ce face ? Nu înțeleg nici asta, a început a protesta profesorul. In academia mea...

— În academia dumneavoastră, unde e tratat astfel Eminescu, noi nu avem ce căuta !

Lovitură de teatru. Tovarășii mei se sculaseră și ei în picioare. Învăluindu-ne eroic pelerinele, am ieșit din academie, ne-am dus și nu ne-am mai întors nici azi". [17]

---

[13] *Anii de ucenicie,* pp. 200—201.

[14] *Anii de ucenicie,* p. 209.

[15] N. Dunăreanu și N. N. Beldiceanu (n.n.).

[16] Th. M. Stoenescu, ca discipol al lui Macedonski, era antieminescian (n. n.).

[17] *Anii de ucenicie,* pp. 214, 217—219. (Episodul renunțării la actorie îl redă — cu unele deosebiri de amănunte — și Profira Sadoveanu în *Domniile-lor...,* p. 290.)

Şi că n-a devenit Mihail Sadoveanu actor, a fost foarte bine. Ar fi fost desigur un mare interpret (e ştiută neasemuita artă cu care maestrul interpretează şi azi pe Eminescu, pe Creangă şi propriile-i creaţii), dar am fi fost fără îndoială lipsiţi, dacă nu de toată, în orice caz de o mare parte a inegalabilei sale opere literare, ştiindu-se în cîtă măsură acaparează şi macină teatrul energiile şi vocaţiile altor muze.

Şi tot în acelaşi an, 1900, maestrul a renunţat a scrie şi tragedii.

Împrejurarea e relatată de scriitorul N. Dunăreanu :

„Şi iată că într-o zi, venind acasă... îl văd pe Mihail Sadoveanu stînd cu un manuscris în mînă şi la care lucrase îndelungă vreme... Era Hecuba.

— Ce faci ? îl întreb eu, te văd supărat.

Drept răspuns a clătinat capul şi, deschizînd uşa sobei, a zvîrlit manuscrisul înlăuntru.

Am rămas îngrozit. Fără să mai stau pe gînduri, am sărit, mi-am vîrît mîinile în vîlvătaia focului care începuse să mistuie pe celebra Hecuba, *dar era zadarnic. Opera la care lucrase multe zile şi nopţi, de-a rîndul, nu mai putea fi salvată.* Hecuba, *pe jumătate, căzuse pradă flăcărilor.*

— Ce-ai făcut, bre omule ? E păcat !

— Ce-mi trebuie mie Hecuba, *cînd alte gînduri îmi mistuie sufletul !*

Şi din ziua aceea, Mihail Sadoveanu a început, fără nici o părere de rău, să lucreze la o altă operă.

Cînd îl întrebam să-mi spună subiectul, răspundea cu jumătate de voce şi cam morocănos :

— Povestea unui om necăjit.

Il descria pe Ion Ursu din Paşcanii copilăriei lui". [18]

---

[18] „Gazeta literară", nr. 35/1954.

Mihail Sadoveanu, în 1916, în mijlocul personalului artistic al Teatrului Naţional din Iaşi

Întîmplarea ne apare, după trecere de 59 de ani, în toată majora ei semnificaţie. Nu ştim dacă, tratîndu-şi astfel *Hecuba* anilor 20, era cumva tînărul Mihail Sadoveanu urmărit de reflecţia hamletiană, care îl tulburase poate într-o seară de teatru ieşean, ascultînd drama nefericitului prinţ danez : „Şi toate acestea, pentru ce ? Ce-are el cu Hecuba şi ce-are Hecuba cu el ?" *(Hamlet,* actul II, scena 2). Cert însă este că, abandonînd atemporalele suferinţe ale legendarei Hecube (...,„cînd alte gînduri îmi mistuie sufletul"...), ca să scrie contemporana şi autohtona „poveste a unui om necăjit", Mihail Sadoveanu al anilor 20 pornea deliberat pe calea scrisului de răspunderi, cu care evocînd apoi, timp de peste o jumătate de veac, feluriţi oameni ai acestui pămînt, i-a evocat totdeauna „avînd în inima sa răsunetul durerii lor". *(Neamul Şoimăreştilor,* finalul)

***

Şi au trecut ani. Nouă ani. Şi cînd nimeni n-ar mai fi crezut că Mihail Sadoveanu se mai gîndeşte la ale teatrului, iată-l, în 1909, cu traducerea unei piese pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti : *Corbii* de Henry Becque.[19]

De ce ?

În recenţii cinci ani, 1904—1909, Mihail Sadoveanu devenise notoriul autor al primelor sale 16 cărţi (seria de la *Povestiri* pînă la *Cîntecul Amintirii).* Era, la 29 de ani, un scriitor consacrat. Nu avea deci nevoie de manifestări literare periferice, cum erau considerate în acea vreme traducerile, inclusiv cele pentru teatru.

Atunci ? Explicaţia :

Director al Teatrului Naţional din Bucureşti era, de un an, Pompiliu Eliade, care preferind, din repertoriul universal, piesele de valoare literară, ţinea totodată ca efectuarea traducerilor, ce era pînă atunci apanajul... altor profesionişti — actriţe, actori, ziarişti ... — s-o încredinţeze scriitorilor valoroşi ai vremii : Ovid Densuşianu, Sofia Nădejde, G. Murnu, G. Coşbuc, D. Anghel, Emil Gîrleanu, I. A. Bassarabescu, N. Dunăreanu, G. Ranetti, P. Locusteanu, Mihail Sadoveanu etc.

Acceptînd de pe piscul gloriei a 16 volume, modesta sarcină a traducerii unei piese, era evident : Mihail Sadoveanu continua să iubească teatrul.

Deosebit de dovada ataşamentului faţă de teatru, traducerea acelei piese era elocventă totodată pentru orientarea ideologică şi estetică a scriitorului. Era o piesă corosivă, a unui dramaturg realist. Transpunerea ei în romîneşte nu a putut fi un simplu şi ocazional exerciţiu pentru tînărul scriitor Sadoveanu, în ale cărui prime cărţi *„se vădea un ochi sumbru şi povestea un glas amar"*[20], în ale cărui cărţi — în epoca în care prepondera idilismul literar, măsluitor al realităţii — erau criticate realist, şi astfel osîndite, multe din racilele societăţii romîneşti burgheze.

După un an, altă manifestare de ataşament faţă de teatru. Cînd acelaşi ministru al Instrucţiunii Publice, Spiru Haret, care il numise în 1908 pe Pompiliu Eliade director al Teatrului Naţional din Bucureşti, îi propune şi lui Mihail Sadoveanu, în 1910, direcţia Teatrului Naţional din Iaşi, scriitorul nu pregetă : o acceptă.

Biograful maestrului zice : *„...greutăţile familiale îl silesc să primească direcţia Teatrului Naţional din Iaşi".*[21]

Poate. Or fi fost şi greutăţile familiale. Dar, mai ştim, de la însuşi maestrul, ceva : *„Pasiunile şi preocupările mele au fost totdeauna totale"*[22]. Încît, a pus desigur Mihail Sadoveanu, şi la acceptarea şi în îndeplinirea acelei răspunderi — cum, de altfel vom şi vedea mai jos — pasiune şi preocupare, totale.

Numirea la direcţia unui teatru naţional, în regim politicianist, a unui scriitor neataşat partidelor politice, numire făcută prin derogare de la normele atunci în vigoare, care considerau postul de director de teatru o zestre electorală, s-a datorat desigur marelui prestigiu literar ce şi-l dobîndise, în recenţii cinci-şase ani, tînărul maestru, dar (cum de asemenea vom vedea mai departe) menţinerea în funcţie, precum şi exercitarea ei nu s-au putut petrece fără obstacole şi fără conflicte.

---

[19] Ioan Massoff, *Istoria Teatrului Naţional din Bucureşti, 1877—1937,* Editura Alcalay, 1937, p. 205 (repertoriul stagiunii 1909—1910).

[20] Mihail Sadoveanu, *Evocări,* E.S.P.L.A., 1954, p. 9.

[21] Profira Sadoveanu, *Domniile-lor...,* p. 274.

[22] *Anii de ucenicie,* p. 203.

Şi că nu erau nişte întîmplătoare şi nesemnificative incidente, recentele sale contacte cu teatrul (ca traducător, apoi ca director), vin s-o dovedească noi fapte : tot atunci, Mihail Sadoveanu debutează şi ca autor dramatic, dînd în aceeaşi stagiune (1909—1910) Teatrului Naţional din Iaşi, o piesă într-un act, *De ziua mamei*, reprezentată apoi (în stagiunea 1910—1911) şi la Teatrul Naţional din Bucureşti [23], iar în prima parte a stagiunii următoare (1911—1912) i se reprezintă la Teatrul Naţional din Iaşi comedia în trei acte *Zile vesele după război*, localizată după Labiche [24].

(...De ce, după acest rodnic început, Mihail Sadoveanu n-a perseverat *ca dramaturg*, ne-o va spune poate, cîndva, însuşi maestrul. Poate într-o lucrare, una de caracter autobiografic, care ar fi o preţioasă carte — asemenea celor trei de pînă acum : „Cele mai vechi amintiri", „Anii de ucenicie" şi „Evocări".)

Ce fel de *director de teatru* a fost Mihail Sadoveanu, o atestă documentele scrise ale vremii şi o confirmă mărturiile actorilor ieşeni de atunci, aflaţi azi în viaţă. Un prim indiciu poate fi faptul că, într-o funcţie în care feluriţi titulari nu rezistau mai mult de o stagiune-două, sau uneori nici atît, Mihail Sadoveanu — cu toate vicisitudinile întîmpinate — a funcţionat din 1910 pînă în 1919, nouă stagiuni la rînd ! [25]

Principalele manifestări ale directorului de teatru Sadoveanu au fost : preocupare pentru calitatea repertoriului şi grija faţă de om.

„...A căutat să refacă mai întîi prestigiul instituţiei şi al actorilor, mobilizînd conştiinţa artistică a acestora, căutînd să le înlesnească condiţiile de viaţă şi de creaţie".

„...Preocupat mereu de realizarea unor spectacole de înaltă ţinută artistică, directorul a căutat să descătuşeze şi să pună în lumină talentele unor actori de valoare, scoţîndu-i din făgaşul rutinei, către care îi ducea repertoriul lipsit de valoare, de tip bulevardier..." [26]

Bineînţeles, la început, lucrul n-a fost deloc uşor. Cu asemenea vederi şi asemenea preocupări, tînărul Mihail Sadoveanu, scriitor progresist şi ataşat poporului său, urmărea un ţel superior şi de perspectivă. Întocmai unor *„directori ca Ion Bacalbaşa, Alexandru Davila şi Pompiliu Eliade la Bucureşti"*, urmărea şi Mihail Sadoveanu la Iaşi *„să facă din Teatrul Naţional o instituţie de cultură a ţării, legată de aspiraţiile poporului"*.

Dar politicianismului burghez tocmai aceasta nu-i convenea. Încît, sub felurite pretexte — după numai cîteva luni de la numirea directorului Mihail Sadoveanu — politicienii locali au şi obţinut... revocarea lui.

S-a întîmplat însă atunci un lucru cu totul elocvent : artiştii fruntaşi ai teatrului se solidarizează cu tînărul director şi fac — împotriva arbitrarului act politicianist — un demers protestatar :

„Actorii teatrului din Iaşi iau atitudine împotriva acestei hotărîri şi adresează [27] ministrului de resort un memoriu în care cereau : «să binevoiţi a ni-l lăsa în mijlocul nostru, mai ales acum cînd d. Mihail Sadoveanu a ajuns a ne cunoaşte nevoile şi aspiraţiile iar noi îl stimăm şi-i acordăm tot concursul nostru necondiţionat unui om atît de bine dotat cu calităţile ce se cer pentru conducerea acestei instituţii de cultură naţională»". (Şi semnau fruntaşii de atunci ai scenei ieşene : Aglaie Pruteanu, P. Petrone, Gh. Cîrje, Mircea Pella, State Dragomir, Vasile Boldescu şi alţii.) [28]

Demersul solidar al artiştilor a avut efect : ministerul a revenit asupra revocării. Mihail Sadoveanu a continuat a fi director.

---

[23] Premiera : la 2 februarie 1911, împreună cu piesa *Inşir-te mărgărite* a altui dramaturg debutant, Victor Eftimiu.

[24] Em. Al. M., op. cit., p. 132.

[25] De îndreptat eroarea de an pe care o face Const. Ciopraga în articolul „G. Ibrăileanu despre G. Topîrceanu", în „Viaţa Romînească" nr. 11/1954. pag. 167, afirmînd că Mihail Sadoveanu a fost director al teatrului ieşean „între anii 1912—1919". Durata exactă a directoratului : 1 aprilie 1910—31 ianuarie 1919 (Datele, în : Em. Al. M., op. cit pp. 131 şi 146).

[26] N. Barbu, *Mihail Sadoveanu la teatrul din Iaşi* (în : „Omagiu lui Mihail Sadoveanu cu prilejul celei de a 75-a aniversări", E.S.P.L.A., 1956, pp. 96 şi 98).

[27] În ianuarie 1911.

[28] Simion Alterescu şi Florin Tornea, *Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", monografie, 1852—1952*, Editura Academiei R.P.R., 1955, p. 147.

Aglaie Pruteanu

Una din grijile directorului Sadoveanu a fost sprijinirea valorilor actoricești reale și promovarea talentelor tinere.

Cînd, spre a promova un element tînăr valoros, a trebuit să facă chiar un act de autoritate, echivalent pentru mentalitatea de atunci cu o adevărată „revoluție", maestrul n-a șovăit : a făcut și acel act. Ca de pildă, în 1918 cînd a avansat pe gagistul Ștefan Braborescu, societar [29]. Și se pare că maestrul nu a greșit : Ștefan Braborescu este azi artist al poporului.

În aceiași ani directorul Sadoveanu n-a neglijat asigurarea „schimbului de mîine" :

„...S-a preocupat, ca director, de formarea viitoarelor cadre artistice, angajînd în teatru mai întîi ca elevi, tineri talentați, dintre care amintim : Aurel Ghițescu și Alexandru Critico, astăzi artiști emeriți, Nicolae Meicu, Marioara Ballu, azi artista emerită Marioara Davidoglu..." [30].

În privința eticii artistului, pe care a cultivat-o directoratul Sadoveanu, mărturiile sînt de asemenea concludente :

„....În discuțiile celor mai vechi de aici, ca George Popovici, Marioara Davidoglu, Sandu Morcovescu-Teleajen ori Ani Braeski, ascultate cu respect și parcă și cu mirare de cei mai tineri, poți auzi adesea : «Maestrul Sadoveanu a spus... Tot așa s-a ivit un caz în timpul direcției lui Sadoveanu... Cea mai mare rușine am simțit-o cînd m-a chemat «domnul Sadoveanu» în cabinet să-mi facă morală și nu mi-a spus decît : gîndește că ești artist»"...[31]

Afirmîndu-se directoratul Sadoveanu astfel, nu e de mirare că roadele sale sînt culese și azi :

„...în teatrul ieșan se perpetuează încă acel stil de muncă, acea notă de seriozitate în preocupări, pe care le-a sădit Mihail Sadoveanu încă de acum patruzeci și cinci de ani". [32]

Despre *repertoriul* ieșean sub directoratul Mihail Sadoveanu, arată documentele că de unde pînă atunci abundau melodramele diversioniste, comediozitățile frivole și farsele desuete — Mihail Sadoveanu promovează un repertoriu realist și de valoare literară, cu piese de semnificație socială și umană, cu implicită rezonanță în conștiința și simțirea spectatorilor vremii.

Dramaturgii romîni jucați sînt : clasicii Hașdeu, Alecsandri, Caragiale, Davila și începătorii epocii, continuatori ai tradiției realiste : Delavrancea, Eftimiu, Goga, Ranetti, Bîrsan...

Din repertoriul universal, clasicii : Sofocle, Shakespeare, Schiller, Goethe, Molière ; contemporanii realiști : Zola, Mirbeau, Fulda, Sudermann — și realiștii ruși : Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gorki.

Elocventă în această privință poate fi o mică comparație : pe cînd Teatrul Național din București a jucat între anii 1910—1919 *numai două* piese realiste rusești *(Revizorul* și *Azilul de noapte),* la Teatrul Național din Iași în același răstimp, piesele rusești realiste au fost în număr de *opt !* Celelalte șase, jucate pentru întîia oară în romînește, pe scena ieșeană, au fost : *Anna Karenina, Cadavrul viu, Învierea, Puterea întunericului* de Tolstoi, *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski și *Pîinea altuia* de Turgheniev.

---

[29] Em. Al. M., op. cit., p. 143.
[30] N. Barbu, art. cit. p. 98.
[31] N. B., art. cit., p. 95.
[32] Ib., p. 94.

Dar dacă chiar și acele două piese rusești realiste, înecate în noianul repertoriului parizian bulevardier, le reprezentase teatrul din București, doar de hatîrul unor prestigioase distribuții, reprezentarea celor opt de către Mihail Sadoveanu la Iași era expresia unui program și a unei poziții.

Erau texte care — prin ceea ce dezbăteau — spuneau ceva publicului romînesc al vremii... Au fost manifestarea în actualitate a scriitorului, al cărui directorat 1910—1919 s-a desfășurat între două zguduiri sociale : început la puțină vreme după sîngerosul 1907 și încheiat în primii ani victorioși ai Marii Revoluții Socialiste.

***

După directoratul ieșean, Mihail Sadoveanu a fost ,de-a lungul anilor, în repetate rînduri, *membru în comitetele de direcție și de lectură* ale Teatrelor Naționale din București și Iași, contribuind și astfel — cu dragostea și experiența sa — la progresul celor două scene.

***

Între timp, maestrul și-a mai reprezentat o piesă : *Neamul Șoimăreștilor* (în colaborare cu Mihail Sorbul), după romanul său cu același titlu. Scrisă în ultimul an al directoratului ieșean, piesa s-a jucat la Teatrul Național din București abia în 1934.

Totodată, opera literară a maestrului a stimulat dramaturgie, inspirînd și altor creatori lucrări pentru teatru, operă și cinema (*Venea o moară pe Siret,* film, 1928 ; *Mitrea Cocor,* piesă și film, în anii noștri ; scenariile cinematografice *Păcat boieresc* și *Bulboana lui Vălinaș ;* precum și opera *Păcat boieresc* de Marțian Negrea).

***

Neignorînd juvenila năzuință actoricească și reținînd recapitulativ ipostazele mature de manifestare : autor dramatic, traducător și localizator de piese, director de teatru, promovator de valori actoricești și stimulator de dramaturgie — avem imaginea întreagă a omului de teatru Mihail Sadoveanu.

De aceste îndeletniciri ale maestrului, ani de zile, în sectorul teatral, nu pot fi, desigur, străine unele aspecte caracteristice ale literaturii domniei-sale, ca : perfecta arhitectură, specifică dramei, cu care sînt construite nenumărate dintre operele sale epice și cuceritoarea teatralitate a multora dintre personajele acestei epici, măiastra dozare a acțiunii și conflictelor în numeroasele sale scurte povestiri, tot atîtea drame condensate, vivacitatea dialogurilor tipic scenică și atîtea tari finaluri de capitole, adevărate teatrale „lăsări de cortină".

Critica noastră literară și surata ei, istoria literară, ar putea privi cu instructive rezultate, și sub acest unghi — în lumina activității de om de teatru a maestrului — uriașa sa operă epică, în care evoluează atîtea patetice personaje, care trăiesc atîtea umane drame.

Critica și istoria noastră, literare, datorează o continuă cercetare, devotată și perspicace, a operei marelui nostru scriitor — prezent, la 79 de ani, printre noi — victorios exemplu de muncă și de luptă, literară și civică.

cronica

Corneille - Cid
Racine - Brit
[illegible]
[illegible]
lungi
şi
[illegible]

APROAPE DE SUCCES

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" : *Cidul* de Corneille

Premiera : 19 septembrie 1959. Regia : Mihai Berechet. Decoruri : Gh. Bedros. Costume : Mihai Berechet. Distribuţia : Gh. Storin şi Marcel Enescu (Don Fernando) ; Carmen Stănescu (Donna Uracca) ; Virgil Popovici (Don Diego) ; Emil Liptac şi Al. Alexandrescu-Vrancea (Don Gomez) ; Constantin Bărbulescu (Don Rodrigo) ; Gabriel Dănciulescu şi Igor Bardu (Don Sancho) ; C. Mitru (Don Arias) ; Gh. Buliga (Don Alonso) ; Anca Şahighian (Ximena) ; Tanţi Economu (Leonora) ; Tina Ionescu (Elvira) ; Bogdan Economu (Un paj al infantei).

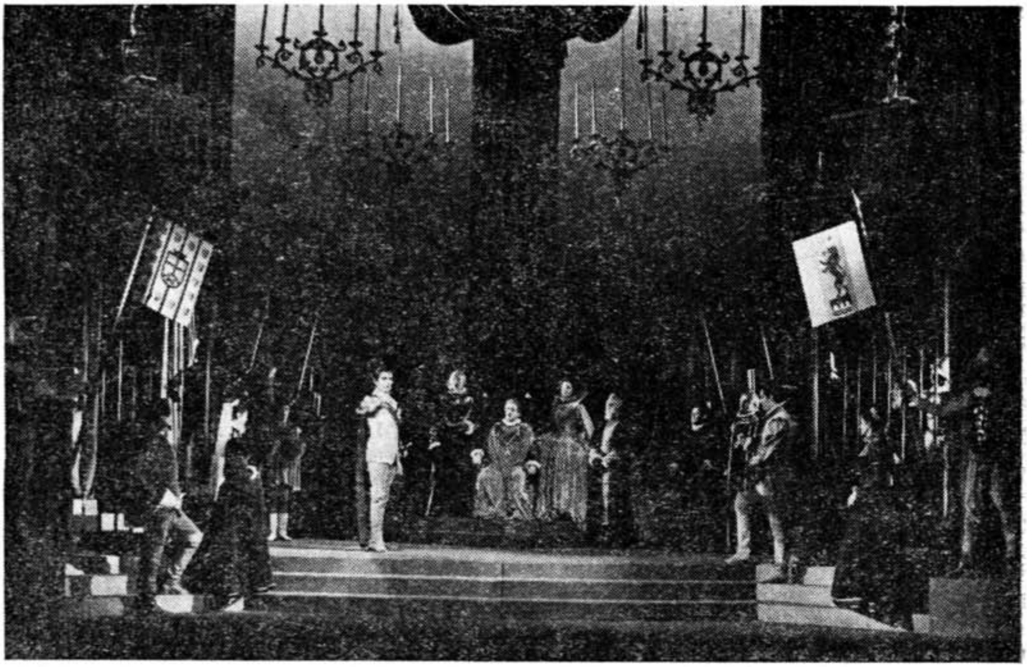
Prima noastră scenă, în dorinţa legitimă de a pune în valoare capodoperele clasice ale genului dramatic, a purces anul acesta la reprezentarea *Cidului* de Pierre Corneille (1606—1684). De ani nenumăraţi, teatrele noastre — şi chiar Naţionalul — şi-au economisit eforturile în această privinţă. *Cidul* părea o piesă peste care veacurile şi-au aşternut colbul, condamnînd-o să rămînă vrednică doar de lectură, bună ca manual de etică, document literar, mai mult decît o operă vie. Scrisă într-o perioadă cînd monarhia franceză cunoştea apogeul absolutismului — sub Ludovic al XIV-lea — piesa se face în bună măsură ecoul mentalităţii acelei vremi, care situa în centrul vieţii sociale şi politice figura regelui. În *Cidul*, ca şi în societatea contemporană autorului, monarhul Spaniei, aşezat pe piscul piramidei sociale, e judecătorul tuturor faptelor, toate acţiunile omeneşti sînt supuse sentinţei sale, socotită infailibilă de către toţi supuşii curteni. Dar dincolo de această idee dominantă, piesa lui Corneille, în aceeaşi măsură şi fructul unui secol în care înfloreşte raţionalismul cartezian, agită numeroase idei, menite să o apropie de contemporaneitatea noastră, în stare să-i dăruiască o strălucire pe care secolele precedente nu i-au putut-o conferi. Ne referim, printre altele, la ideile de datorie şi onoare, atît de dezbătute în piesă, situate de autor în numeroase bătăi de lumină, idei dintre care unele abia azi pot fi amplu şi rodnic descoperite.

Lupta dintre dragoste şi onoare, pivotul consacrat al intrigii din *Cidul*, dobîndeşte de pildă o semnificaţie nouă, dacă socotim onoarea nu ca un mobil mărunt, chiar dacă nobiliar, legat de interesele unei singure persoane (sau caste), ci ca o supunere etică a individului la imperativele populare, ca o consonanţă cu năzuinţele poporului. Implinirea datoriei şi eroismul nu capătă decît o semnificaţie prăfuită, de document, cînd e aplicată la o stare de lucruri pline de fast şi emfază (ca monarhismul, cavalerismul etc.), dar peste care patina vremii s-a aşternut implacabil. Ele răsună, însă, pline de sens actual şi viguroase, cînd din versul corneilleian se extrage şi se subliniază azi ca esenţial, ceea ce altădată părea subsidiar, uşor, şi chiar recomandabil a fi eludat: ideea de popor, de libertate a poporului, de eroism în lupta pentru libertatea poporului. Evident, salvînd Spania de invazia maurilor, Rodrigo e erou, nu doar pentru că salvează prestigiul scaunului regal, ci pentru că salvează întreaga ţară; or, ţara înseamnă oamenii simpli care o alcătuiesc. Descifrînd o asemenea semnificaţie onoarei şi eroismului, tălmacii scenici de azi ai *Cidului* îi pot legitima prezenţa în repertoriul actual, pot justifica reluarea acestei capodopere după o absenţă de decenii de pe scenele noastre.

De asemenea, văzînd în povestea de dragoste dintre Rodrigo şi Ximena, un prilej pentru a înfăţişa bogăţia de nuanţe ale frămîntărilor sufleteşti ale omului, *Cidul* cucereşte şi pe planul caracterelor dimensiuni care ne-o apropie.

E vie dorinţa eroilor lui Corneille de a se autodesăvîrşi, ambiţia lor de a ocoli compromisul moral, de a nu abdica de la normele unei vieţi nepătate.

Pe scena Teatrului Naţional, *Cidul* s-a bucurat de o interpretare care a căutat şi, într-o anumită măsură, a izbutit, să demonstreze viabilitatea conţinutului lui de idei. Regia lui Mihai Berechet a căutat astfel să evite pericolul de a aluneca în interpretarea liniară, academistă, străduin-



Scenă din actul V

du-se să îndrumeze actorii spre simplitate și firesc, spre punerea în relief a ideilor textului, cu cît mai multă căldură interioară. Lucrul, am spus, nu i-a reușit cu toți interpreții. (Ne referim îndeosebi la Virgil Popovici — Don Diego — și la Emil Liptac — Don Gomez — care n-au putut rezista ispitelor melopeei și care mai degrabă au declamat, atenți la muzicalitatea versurilor, decît au interpretat natural, convingător). De cele mai multe ori însă, ansamblul interpreților a fost însuflețit de dorința de a dărui dimensiuni veridice personajelor, de a le smulge din chingile unei singure trăsături de caracter și de accente verbale, de a dezvălui amplu personalitatea eroilor. S-au rezolvat, de asemenea, în chip mulțumitor unele scene ale spectacolului, care pretindeau incursiuni în psihologie. De pildă, ni s-a părut frumoasă scena primei întîlniri dintre Ximena și Rodrigo, în care cei doi protagoniști, clocotind de iubire, se apropie unul de celălalt, cu pași și gesturi înaripate de pasiune, înfrîngîndu-și în ultima clipă pornirea conciliatoare, printr-un efect ca acela al unei bruște treziri dintr-un somn hipnotic.

In același timp, spectacolul se desfășoară pe o linie justă de distinsă sobrietate, care izbutește să reconstituie atmosfera specifică și necesară desfășurării pieselor clasice. Din păcate, regizorul n-a fost însă îndeajuns preocupat să încarce pretutindeni unde s-ar fi cuvenit, de o semnificație actuală, conceptele morale, vehiculate în piesă: de exemplu, acela despre onoare. Împins mai mult spre latura lui umană, și desprins de datele lui efemere, de închistarea în etica de castă a epocii, conceptul de onoare ar fi făcut ca valoarea spectacolului să dobîndească noi străluciri, înțelesuri mai bogate.

In Gh. Bedros, scenograful spectacolului, M. Berechet a găsit un aliat care l-a ajutat cu talent în efortul de a întreprinde o reconstituire plină de farmec, și nu de fals pitoresc, a locului acțiunii și a costumelor. Grație înțelegerii vădite dintre cei doi realizatori, spectacolul s-a menținut, ca ambianță, mereu între coordonatele realismului. Alegînd, cu decență și bun gust, puține dar sugestive elemente decorative — un grilaj, o statuie, o draperie în spatele unui tron — frumos îmbinate coloristic, Bedros a contribuit în mare măsură la înjghebarea unei atmosfere aerate, agreabile. (Păcat că maestrul de lumini a invadat scena cîteodată cu tonuri prea întunecate, diminuînd oarecum realizarea meritorie a creatorilor spectacolului.)

Dintre interpreți, distingem în primul rînd pe maestrul Gh. Storin. Registrul său foarte bogat și remarcabila știință de a încălzi cuvîntul la flacăra celor mai felurite sentimente, modul în care marele nostru actor a rostit versurile traduse de Șt. O Iosif, constituie o adevărată școală de dicțiune pentru tinerii noștri actori. Pe linia aceasta, am prețuit cu osebire atenția sa față de reliefarea pregnantă a cuvintelor și versurilor-cheie, prin care conținutul de idei al replicilor dobîndește nu numai strălucire, dar și semnificație.

C. Bărbulescu în Rodrigo a folosit o bogată paletă de nuanțe. Rînd pe rînd, în interpretarea sa, Rodrigo trece de la faza exuberanței de adolescent (prima întîlnire cu tatăl său), spre treapta omului decis care știe să răzbune o jignire, apoi, după duel, ia o ușoară ținută hamletiană, inspirată pentru scena în care o adoptă, pentru ca, în cele din urmă, în relatarea bătăliei cu maurii, să evidențieze cu căldură unele atribute romantice ale neînfricatului tînăr. (Deși, tot aici, la începutul tiradei, a plătit și el bir modului de interpretare academic, pe care-l semnalam ca strecurîndu-se uneori — la unii interpreți — în spectacol.) Totuși, actorul ne-a confirmat prin Rodrigo — să nu uităm și creația lui în rolul Cuza Vodă — că ne aflăm înaintea unui proces de maturizare, care solicită din partea lui statornicie necurmată în exigență la viitoarele lui creații.

In rolul Donnei Uracca, Carmen Stănescu a realizat un personaj complex, care se impune prin distincția și eleganța sa, cît și prin darul de a relicfa stările sufletești ale eroinei, cu mijloace sobre dar foarte grăitoare. Culoarea de excesivă bunătate, în care a desenat-o pe infantă, ne-a sugerat parcă prezența unui personaj artisticește depășind prin umanitate clasicitatea corneilleiană.

Un punct contradictoriu al spectacolului l-a constituit interpretarea Ximenei de către Anca Șahighian. Interpreta a demonstrat în unele scene — în aceea a convorbirii ei cu Elvira, în prima întîlnire cu Rodrigo, în scena dezvăluirii dragostei sale pentru fiul lui Don Diego, în prezența regelui, după ce a aflat că Rodrigo „a murit", în duelul cu Don Sancho — mobilitate, știință remarcabilă în nuanțare, precum și aptitudinea de a învălui cuvîntul în căldură sufletească, o rostire limpede, sobră. Dar actrița ne-a surprins uneori, prin precipitare în rostirea versului, printr-o oarecare contradicție, care se stabilește astfel între mimica sa — expresivă — și cuvîntul său.

Credem că valoarea actuală a *Cidului* pe scena Naționalului poate fi îmbogățită pe parcurs. Considerarea piesei sub prisma posibilității de a dezvălui mai multe semnificații actuale, ocolirea academismului prezent în interpretarea unor actori, luminarea mai generoasă a scenei vor determina, sîntem convinși, creșterea calitativă pe care o dorim.

Eugen Nicoară

LIMITELE UNEI DEZBATERI DE IDEI

Teatrul Armatei : *Străina de pe insulă* de Georges Soria

Premiera : 13 iunie, 1959. **Regia :** Ianis Veakis. Decoruri și costume : Elena Pătrășcanu. Distribuția : Aurel Rogalski (Joe Nelson) ; Sandina Stan și Nelly Cutava (Alicia Harper) ; Sanda Băncilă (Electra Spiropulos) ; Aurel Athanasescu (Profesor Lewis Harper) ; George Sion (Pygmalion Spiropulos) ; Geo Maican (Demetrios) ; Angi Tomaide (Fata în casă) ; Gr. Anghel Seceleanu (Sergentul de la Field Security Police).

In *Străina de pe insulă*, Georges Soria ia atitudine împotriva colonialismului. Acțiunea se petrece în Cipru, după cum, foarte bine, ar fi putut avea loc în oricare altă parte a globului, unde teroarea colonialiștilor răpește dreptul popoarelor de a dispune singure de soarta lor. „Drama pe care am scris-o și în care factorii individuali se referă la o națiune, nu este, bineînțeles, numai aceea a insulei Cipru" — mărturisește și lasă să se întrevadă din piesa sa, autorul. Desigur, dacă ar fi avut libertatea s-o facă, ar fi scris despre evenimentele din Algeria. Piesa lui Georges Soria răspunde unor imperative precise. Dovadă, de la premiera care a avut loc în toamna anului 1958 la Paris, piesa a fost tradusă în 14 limbi și s-a reprezentat în cîteva țări.

Autorul, cunoscut scriitor și publicist francez, face din nou dovada unei participări militante la evenimentele ce grupează în jurul unor idei înaintate, forțele progresiste din zeci de țări ale globului. In 1948, Georges Soria publica studiul *Va deveni Franța o colonie americană? (La France deviendra-t-elle une colonie américaine?)*, iar Frédéric Joliot-Curie însemna în prefață: „Această carte constituie un document prețios pentru oamenii dornici de libertate, care luptă pentru independența Franței și menținerea păcii". Drama soților Rosenberg i-a inspirat, în 1954, piesa *Frica*. Acum, după reprezentarea în 1956, a piesei sale *Trufia și norul* (în care conchide: „va veni o zi cînd oamenii nu vor mai asculta de poruncile beznei"), Georges Soria ochește de pe aceeași baricadă. Cu forțe sporite, cu o conștiință socială cristalizată, înarmat cu noi adevăruri cîștigate în iureșul încleștării.

Localizînd acțiunea în Nicosia, capitala Ciprului, Georges Soria își propune să urmărească această problemă de actualitate internațională, prin cîteva destine personale care evoluează în cadrul unor conflicte aflate în stadiul ostilităților fățișe.

Avocatul grec Pygmalion Spiropulos se întoarce în Nicosia, după 25 de ani petrecuți la Oxford și Londra, împreună cu soția sa, doctorul oftalmolog Alicia Harper. Aceasta va deveni, curînd, „străina de pe insulă". Este tratată de populația locală ca orice nou englez venit pe insulă, cu priviri dușmănoase, cu dispreț și neîncredere. Adeptă a politicii britanice, poate nu dintr-o convingere fermă, ci numai din inerție și din cauza unei înțelegeri înguste a evenimentelor, Alicia Harper găsește scuze și motivează unele acțiuni ale englezilor și nu dezaprobă politica acestora. Tocmai de aceea, solidară cu principiile expansioniste ale colonialiștilor, devine solitară în fața victimelor acestei politici retrograde, se îndepărtează chiar de soțul ei, care, deși educat în Anglia, este receptiv la suferințele poporului din Cipru, descoperă adevăratul înțeles al patriotismului, ia atitudine împotriva englezilor. In ciocnirea de forțe se limpezesc concepțiile și se definesc pozițiile. Inginerul Joe Nelson reprezintă, incisiv și obraznic, politica de forță a colonialiștilor. Chirurgul Demetrios, bun patriot, trece la acțiuni fățișe împotriva acestei politici, pentru că înțelege clar că „de o parte sînt englezii, de partea cealaltă sînt ciprioții". In aceeași ciocnire de forțe se schimbă și concepțiile Aliciei Harper, deși inițial numai prin prisma consecințelor strict personale ale politicii de forță a colonialiști-

Sandina Stan (Alicia Harper) și George Sion (Pygmalion Spiropulos)

★

lor (moartea tatălui ei — victimă a unui accident îndreptat de englezi împotriva patrioţilor ciprioţi, destrămarea propriei familii, întemniţarea soţului său). Martoră a unor evenimente tragice, ce zguduie viaţa populaţiei locale, Alicia iese din solitudinea în care a trăit din vina ei însăşi şi se decide, convinsă şi lucidă, să rămînă lîngă soţul ei, pentru a lupta împreună, alături de localnici, împotriva colonialiştilor. Iniţial, hotărîse să plece înapoi în Anglia; împrejurările îi demonstrează că prezenţa ei este utilă în austera insulă a Mediteranei. Plecarea ei ar însemna o dezertare, o laşitate, în condiţiile create. Prin hotărîrea pe care o ia în final, ea dovedeşte că a înţeles raţiunea prezenţei sale, alături de soţul ei; devine — piesa lasă să se întrevadă acest adevăr — o partizană a concepţiilor progresiste, o oponentă *din interior* a politicii colonialiste engleze.

Între aceste coordonate ale unei dezbateri de idei, pe probleme politice actuale, urmărirea celor cîtorva destine personale vine să întregească eficacitatea tezelor lui Georges Soria, eficacitatea dramatică a piesei. Analiza psihologică a lui Soria este, în fond, o analiză socială, dramaturgul surprinzînd, prin conturarea celor cîtorva tipuri ale piesei, marele conflict al epocii. Cînd Pygmalion Spiropulos rezistă insistenţelor soţiei de a se întoarce împreună în Anglia şi se decide să rămînă în Nicosia, pentru că este nevoie de el, de activizarea tuturor forţelor cipriote pentru alungarea ocupanţilor englezi (în *Simfonia cipriotă*, poetul Pieridis spune: „...Copacii ard şi pier, / pămîntul e mereu aici şi alţi copaci va face"), el reprezintă poziţia pe care intelectualitatea din insula Cipru o ia uneori — şi trebuie s-o ia în general — în faţa încercărilor de subjugare colonialistă. „De aci înainte, cred profund că dacă nu sîntem în stare să fim noi înşine, atunci am merita să nu existăm... Dacă şi oameni ca mine ar pleca de aici, ei (englezii — *n.n.*) ar deveni cu adevărat stăpîni", îi spune Pygmalion soţiei sale. Iar cînd însăşi Alicia Harper îşi precizează atitudinea şi drumul de urmat, Georges Soria surprinde un moment nou, firesc, în procesul de slăbire a verigilor ce menţin încă lanţurile dominaţiei engleze într-un stat care luptă pentru independenţă.

Dezbaterile ideologice sînt caracterizate printr-o simplitate maximă, ceea ce determină, de altfel, concentraţia piesei; dezbaterea se efectuează printr-o înlănţuire strînsă de argumente. Sînt păstrate în piesă numai acele date care servesc direct, imediat, ideea generală. Investigaţiile psihologice mai ample lipsesc: Georges Soria are un ochi pătrunzător, dar priveşte cu grabă. De aici, lipsa unor caractere analizate în profunzime, de aici modul expozitiv de urmărire a evenimentelor. Dramaturgul extrage adevărurile şi face o demonstraţie utilă; dar dacă aceste adevăruri ar fi reieşit dintr-o ciocnire a unor caractere riguros individualizate şi încărcate cu o substanţă filozofică mai de greutate, densitatea demonstraţiei ar fi sporit.

O piesă de idei, în care dinamismul trebuie susţinut prin ritmul interior al personajelor, este mai pretenţioasă din punct de vedere al construcţiei dramatice. Piesa lui Georges Soria nu răspunde în întregime acestor exigenţe. Odată ce autorul a renunţat la acţiunea propriu-zisă, odată ce a limitat distribuţia la un număr restrîns de personaje, renunţarea la definirea caracterelor dăunează piesei şi lasă uneori „în aer" convingerile personajelor. Piesa nu capătă astfel un suficient suport artistic, tezele autorului nefiind suficient de convingător întărite de personaje; acestea nu reuşesc să dea viaţă, în ansamblul lor, nici ideilor piesei.

La Teatrul Armatei, *Străina de pe insulă* a cunoscut o explicită prezentare scenică a ideilor piesei. Spectacolul a respectat valorile textului, regia lui Ianis Veakis răspunzînd prin modalităţi de expresie simple unei piese de o construcţie dramatică şi ea simplă. La obţinerea atmosferei au contribuit nu numai o distribuţie bine alcătuită, ci şi o seamă de alţi factori ţinînd de ilustrarea comportării specifice a personajelor sau de limbajul lor (din păcate, sărăcit, schematizat încă o dată de traducerea plată a Sandei Diaconescu), pînă la cadrul scenografic conceput în linii sobre, aerat, de Elena Pătrăşcanu.

Regizorul spectacolului a izbutit să rezolve destinele personajelor, fără a căuta să suplinească scenic lipsa de adîncime a caracterelor, urmărind în schimb demonstrarea cît mai convingătoare a ideilor directoare ale textului. Spectacolul se desfăşoară pe un ton sobru, discret, atribute care definesc linia generală a montării şi care corespund faptelor dramei. Totuşi, înţelegînd să pună cu fineţe în scenă o piesă care abordează teme de dureroasă actualitate („Rănile deschise trebuie tratate cu multă fineţe", spune şi Elsa Triolet în „Lettres françaises", referindu-se la spectacolul cu *Străina de pe insulă*, prezentat la Studioul „Champs Elysées"), Ianis Veakis este tentat (din timiditate?) să coboare uneori atît de mult tonul, încît încetează să mai fie auzit acest pianissimo dominant. Regizorul dovedeşte pe alocuri și o inexplicabilă șovăială în a interveni în mersul spectacolului. De aceea, montarea de la Teatrul Armatei prezintă și momente în care ideile rostite nu se impun cu toată claritatea.

Și obiecția principală pe care i-o aducem regizorului este neglijarea dinamicii spectacolului. In confruntarea scenică, textul continuă să treneze, scenele sînt aproape toate egale ca desfășurarea ritmică, nu există preocuparea unei alternări vii de planuri, care ar scoate piesa dintr-o monotonie care contaminează sala și golește de conținut replicile personajelor. Chiar dacă piesa — în totalitatea ei — nu conține germenii unui dinamism scenic, ideile piesei ar fi fost un bun punct de plecare. Pentru că, altfel, în spectacol există și riscul de a transforma dezbaterea cu implicații sociale ample, într-o piesă de interior, cu contururi limitate și cu sensurile așișderea.

Modul în care au fost distribuiți interpreții a fost însă judicios și de natură să ofere spectacolului, pe acest plan, unele valori care se cuvin reținute. Sandina Stan în rolul „străinei“ și-a construit personajul pe linia textului, cu resurse variate, fără asperități în evoluția scenică. Pledoariile Aliciei Harper în apărarea compatrioților ei britanici decurg firesc din modul în care gîndește și acționează, pînă la un moment dat, eroina. Ințelegerea stării reale, de fapte, îi prilejuiește un proces de conștiință complex, care, pe scenă, se produce într-un ritm rapid — prin forța datelor piesei, am zice chiar schematice — dar ale cărui rădăcini au fost marcate progresiv. Rolul pretinde de altfel interpretului modalități multiple de expresie, posibilitatea unei gradări nuanțate — inexistente în piesă — a evoluției personajului, ceea ce Sandina Stan izbutește să realizeze cu căldură și sensibilitate. In rolul avocatului Pygmalion Spiropulos, George Sion vădește o ținută scenică lipsită de emfază, este sobru și reținut, iar drumul definirii concepției personajului este redat cu demnitate. Scurta — și unica — apariție a profesorului Harper, tatăl Aliciei, capătă greutate în intepretarea lui Aurel Athanasescu, după cum Geo Maican schițează, în persoana chirurgului Demetrios, profilul unui bun patriot, al unui militant, din comportarea căruia putem întrevedea cauzele ce l-au determinat să treacă la acțiune. Mai ștearsă rămîne figura Electrei, sora lui Pygmalion (Sanda Băncilă), aparițiile ei fiind insuficient de semnificative. (De altfel, în desfășurarea conflictului, rolul ei este încă din textul dramatic foarte sărac în semnificații). Aurel Rogalski, cam unilateral în conceperea personajului (inginerul Joe Nelson), reușește să fie arogant, insolent și agresiv, fără a face un prea mare efort de compoziție. In general, dacă interpretarea actoricească nu ajunge pînă la conturarea unor caractere de mare adîncime, cu implicații mai profunde (în fond, după cum arătam, nici autorul piesei, nici regizorul, poate doar cîțiva interpreți au urmărit aceasta), locul fiecărui personaj în conflict este în schimb bine definit și, deci, ca purtători ai ideilor mari ale piesei, interpreții își îndeplinesc misiunea.

Călin Căliman

PARAFRAZĂ GOLDONIANĂ

Teatrul Armatei : *Văduva isteață* de Carlo Goldoni

Premiera : 29 august 1959. Regia : Val Săndulescu. Decoruri și costume : Tony Gheorghiu. Distribuția : Florin Scărlătescu și Mihai Herovianu (Le Bleau) ; Aurel Rogalski (Contele di Bosco Nero) ; Gh. Trestian (Milord Runebif) ; Nicolae Gărdescu (Don Alvaro) ; Napoleon Crețu (Arlecchino) ; Ninetta Gusti (Marionette) ; Migry Avram Nicolau (Rosaura) ; Coca Enescu (Eleonora) ; Niculescu Cadet (Pantalone) ; Nicolae Meicu (Doctorul) ; Lucian Dinu (Folletto) ; Ion Porsilă (Birif).

E un lucru incontestabil bun să afli în programul de sală un cuvînt al regizorului spectacolului, pentru că, parcurgîndu-l și apoi vizionînd transpunerea scenică a textului, îți dai seama de unde s-a pornit și unde s-a ajuns. Realizezi însă uneori că ar fi existat premisele unei munci artistice bine orientate, judicioase (cum se pare că s-ar fi putut petrece lucrurile cu *Văduva isteață* pe scena Teatrului Armatei), dar că, în mod practic, rezultatele efortului de transpunere scenică a piesei nu reușesc să corespundă concepției de la care s-a pornit.

Migry Avram Nicolau (Rosaura) şi Nicolae Gărdescu (Don Alvaro)

★

Dar să ne referim la fapte concrete. Val Săndulescu îşi mărturiseşte în programul de sală punctul său de vedere în privinţa operei goldoniene, a utilităţii ei pe scenele noastre :

„Comediile lui Goldoni ne oferă moravuri şi mentalităţi ale societăţii veneţiene din cel de al XVIII-lea veac. Întîlnim şi cunoaştem oameni vii, cu caractere diverse, cu comportări variate. Vechile personaje fixe ale commediei dell'arte — vanitosul Doctor, veşnic păcălitul Pantalone, isteţul Arlecchino — chiar cînd rămîn moştenite, în piesele goldoniene, îşi pierd — odată cu masca — şi trăsătura aceea specifică, imuabilă. Ele intervin în arhitectura comediei mai puţin sub aspectul de „emploi“-uri, ştiute şi prea ştiute, cît sub aspectul lor social. Doar numele şi costumele mai amintesc tradiţia teatrului de improvizaţie. Şi dacă, altădată, prin ei, bunul simţ popular îşi exprima uneori părerile, convingerile şi necazurile, acum, în opera lui Goldoni, ei îşi găsesc poziţii mai precise, mai conturate, mai active, depăşind nişte atribute individuale şi înscriindu-se tipice, în aria socială“.

Şi apoi, mai departe, referindu-se chiar la piesa ce a făcut obiectul preocupării sale directe, precizează :

„În *Văduva isteaţă*, Goldoni satirizează nu patru pretendenţi la dragostea unei văduve, ci o întreagă galerie de tipuri decăzute, reprezentînd ordinea feudală căreia i se apropie sfîrşitul. Şi, totodată, zugrăvind mentalitatea sănătoasă şi robustă, bunul simţ, optimismul şi inteligenţa oamenilor simpli, pe care-i opune cavalerilor, el îşi vădeşte poziţia critică, protestatară la adresa aristocraţiei“.

Aşadar, se impunea ca punct de plecare — aşa cum de altfel Val Săndulescu sublinia el însuşi — necesitatea de a zugrăvi, de a întruchipa scenic *caractere*, reale, convingătoare, complexe, fără de care mesajul şi obiectivul satiric al piesei sînt diminuate, dacă nu chiar anihilate. Se naşte atunci în mintea spectatorului întrebarea firească : ce va fi determinat schimbarea acestei concepţii, mărturisite în scris, în favoarea alteia, ce s-a ivit pe parcursul montării spectacolului şi care, de fapt, nici nu se dovedeşte a fi o concepţie, ci pur şi simplu o abandonare a spectacolului la discreţia, „fantezia“ şi bunul plac sau capriciul interpreţilor ?

Dar se cuvine a sublinia în primul rînd faptul că scenografia lui Tony Gheorghiu, exploatînd judicios spaţiul destul de zgîrcit al scenei din Grădina „9 Mai“

a Teatrului Armatei, a oferit nu numai loc de desfășurare pentru acțiune, ci și un cadru de o simplitate și un bun gust remarcabile. Fiecare linie a decorului, a mobilierului, ca și fiecare colț al scenei, avea proprietăți scenografice ce creau o alternanță de planuri și puncte de joc, fiecare detașîndu-se prin ceva deosebit și formînd totuși un cadru unic.

Era firesc deci ca avînd un astfel de cadru, să așteptăm un spectacol care să rimeze cu el, să aflăm la interpreți linia studiată a personajului și, în ansamblul său, reprezentația să aibă, la rîndul ei, unitate și profunzime, simplitate și bun gust. Am asistat în schimb la o întrecere, deloc spectaculoasă, a unor actori, în a dezgropa gaguri, trucuri și „cîrlige" din bagajul teatrului din alte timpuri, „efecte" comice care, pe atunci, făceau serviciul de a alimenta prostul gust al unui anumit public ce își continua „educația" după un astfel de spectacol, imitînd ceea ce văzuse și trezind rîsul celor ce le prețuiau stupiditatea. Adesea, Florin Scărlătescu, Gh. Trestian și Nicolae Gărdescu au ajuns a face din teatrul lui Goldoni un fel de scheciuri, improvizații (nu înțelegem de ce numele lui Goldoni se asociază la unii interpreți cu commedia dell' arte, mai ales prin prisma ideii de improvizație — pe care de fapt el o combătea). Și convinși, probabil, că Goldoni n-ar putea fi jucat fără îngroșări și împliniri chiar de text, N. Gărdescu și Florin Scărlătescu au introdus, în locul unei munci de aprofundare și subliniere a datelor caracterologice și de semnificație ale personajelor întrupate de dînșii, o preocupare de divertisment, așa-zis ilar. Și iată cum: Gărdescu are o „găselniță". Cînd vine în vizită la Rosaura, face tot ce poate ca să ajungă să se așeze într-o pernă cu ace. Și pentru că s-a rîs o dată, repetă gestul și cînd Rosaura ține pernița cu ace în mînă, și, în sfîrșit, cînd obiectul țepos se află pe masă etc. Intrările sale în scenă sînt „apariții", însoțite de un întreg aparat de sforăieli și interjecții menite să-l „caracterizeze" pe Don Alvaro (în ce fel, nu știm). Florin Scărlătescu face doar monoloage revuistice, chiar cînd de fapt este în plin dialog și primește sau dă replica. Gh. Trestian este un „solo" în scenă și toți cei trei comici sînt convinși că fac comedie cînd, în realitate, își caricaturizează personajele în linii groase, nestudiate. Cu siguranță că o preocupare mai atentă de omogenizare a distribuției pe linia unei concepții unitare despre această piesă ar fi evitat ca unii interpreți (Aurel Rogalski, de pildă), să facă dramă, alții (Ninetta Gusti) să joace comedie vodevilescă și, în sfîrșit, Migry Avram Nicolau să încerce a face față ambelor tendințe ce-și fac loc în spectacol. Din această incertitudine, pe scena Teatrului Armatei a rezultat un spectacol nedecis, pe un text ce nu și-a putut comunica, din motivele de mai sus, adevăratul lui mesaj. Dar regizorul Val Săndulescu ne mărturisea altceva în programul de sală, în orice caz, o concepție temeinică despre ideile și rosturile acestei piese în repertoriul nostru.

Critica

Mircea Alexandrescu

9

EXCES DE FIDELITATE FAȚĂ DE TEXT...

Teatrul de Stat din Sibiu: *Poarta* de Paul Everac

Premiera: 9 iulie 1959. Turneul la București: 11—12 septembrie 1959. Regia: Radu Stanca. Decoruri și costume: Olga Mutiu. Distribuția: Teodor Portărescu (Stancu Văratecu); Angela Costache (Safta); Eugenia Barcan (Gherghina); Constantin Stănescu (Tomiță); Stelina Stoicovici (Leana); Mircea Hîndoreanu (Vasile); Ovidiu Stoichiță (Gheorghe); Cezar Teodoru (Moș Gavrilă Ciochină); George Georgescu (Nae); Grigore Alexandrescu (Secretarul organizației de partid); Boris Trenciuc (Grigore); Constantin T. Stănescu (Băluță); Ștefan Dunca (Niță).

Așa cum s-a arătat cu alt prilej în paginile revistei noastre [1], piesa de debut a lui Paul Everac surprinde în cîteva trăsături veridice un aspect caracteristic al satului nostru de astăzi, și anume: destrămarea clasei exploatatoare. Dar ea prezintă, în același timp, și unele servituți care solicită discernămîntul critic al regiei și al interpreților. Dacă autorul a reușit pe plan psihologic o interesantă investigație, urmărind pînă în cele mai discrete nuanțe gîndurile și sentimentele personajelor sale, el n-a izbutit însă pe plan dramatic decît să indice vag premisele unui conflict autentic, deoarece sfera de relaţii şi perspectiva de evoluţie a acestor personaje au rămas limitate. De aceea, partitura abundă în dexterităţi de limbaj şi cîştigă în eficacitate satirică, dar vibrează la suprafaţa manifestărilor umane şi pierde în intensitate. Rezultă de aici două deziderate esenţiale, asupra cărora se cuvine să insiste cel care îşi asumă răspunderea transpunerii scenice : autenticitatea atmosferei şi dinamizarea acţiunii. Primul va urmări, aşadar, corespondenţa imaginii scenice cu datele pozitive ale textului, în timp ce al doilea va trebui să-şi propună recuperarea punctelor de suspensie, existente în text, printr-o desfăşurare dinamică a relaţiilor dintre personaje.

---

[1] Emil Mandric, „Apusul individualismului în lumea satului", „Teatrul", nr. 7/1959, p. 23.

După cum se ştie, autenticitatea atmosferei unui spectacol este o revendicare de la sine înţeleasă. Dar ea se pune cu mai multă acuitate atunci cînd actorii trebuie să pătrundă în psihologia omului simplu de la ţară şi să-l interpreteze firesc, printr-o trăire sinceră a contradicţiilor sale sufleteşti, şi se pune cu şi mai multă acuitate în această piesă în care toate firele intrigii se leagă şi se dezleagă sub impulsul reacţiilor specifice ale personajelor. Din acest punct de vedere, spectacolul regizat de Radu Stanca a întrunit într-o oarecare măsură trăsăturile aşteptate. Incă de la ridicarea cortinei se conturează ambianţa necesară, datorită decorului care sugerează însingurarea chiaburului. O poartă paralelă cu rampa se închide sub ochii noştri, ascunzînd privirilor indiscrete o grămadă de saci aşezaţi în curte; apoi, turnanta se roteşte, îndepărtînd poarta spre fundal şi oferindu-ne astfel perspectiva interioară a „citadelei" lui Stancu Văratecu. In această fortăreaţă trăiesc şi uneltesc cele cîteva specimene caracteristice generaţiei muribunde de exploatatori ai satului, pe care interpreţii au căutat să le zugrăvească în culorile scăpărătoare ale satirei. Tatăl şi reprezentantul tipic al acestei generaţii este Stancu Văratecu, căruia actorul Teodor Portărescu i-a împrumutat emfază şi o oarecare şiretenie disimulată, dar şi prea multă poză, care îl stinghereşte vădit în majoritatea scenelor sale. Soţia şi mîna dreaptă a lui Stancu este Safta, căreia actriţa Angela Costache i-a dăruit volubilitate şi nerv, realizînd una din cele mai izbutite creaţii ale spectacolului. Dintre cei trei copii ai lor, Gherghina şi Tomiţă continuă să fie purtătorii speranţelor de înavuţire, moştenite de la părinţi. Eugenia Barcan şi Constantin Stănescu i-au interpretat cu suficientă naturaleţe. Leana nutreşte cu totul alte speranţe, fiind dezgustată şi sufocată de această ambianţă. Stelina Stoicovici a interpretat-o cu fals patetism, în totală neconcordanţă cu trăsăturile personajului şi cu autenticitatea spectacolului. Poate că nici un alt moment nu este mai caracteristic decît actul II, în care acţiunea se desfăşoară în intimitatea acestei familii. Contradicţiile din ce în ce mai acute care izbucnesc aici, antagonismul din ce în ce mai pronunţat faţă de lumea dinafară se dezvăluie în toată amploarea şi semnificaţia lor. De altfel, raportînd desfăşurarea acestui act la întregul spectacol, atît regia cît şi interpreţii au urmărit aici mai atent reacţiile personajelor, şi astfel duelul de interese şi opinii a căpătat o vibraţie dramatică autentică. Dar pe linia dezvoltării acţiunii, actul acesta se află în afara conflictului.

S-ar fi cuvenit ca, în actele următoare, eforturile să fie îndreptate mai ales asupra clarificării şi a îmbunătăţirii posibile a datelor insuficiente sau confuze care caracterizează piesa, spre a înlesni receptivitatea şi înţelegerea spectatorului. Or, tocmai în această direcţie strădaniile n-au fost atît de rodnice. Trebuia accentuat cu mai multă vigoare conflictul chiaburului cu lumea şi mentalitatea nouă care se afirmă, pentru a scoate în evidenţă caracterul de clasă al acestor antagonisme şi al uneltirilor disperate ale lui Stancu. Cu excepţia lui Cezar Teodoru, care ne-a înfăţişat un portret deosebit de viguros, de cald şi plin de farmec, al bătrînului Gavrilă, ceilalţi exponenţi ai polului pozitiv al conflictului au alunecat în cea mai mare parte pe panta răbufnirilor sentimentale sau temperamentale, rămînînd prizonieri ai incertitudinii existente în text. Astfel, Ovidiu Stoichiţă n-a mai fost în măsură să dea o justificare cît de cît plauzibilă acţiunilor sale, iar personajul (Gheorghe), care în intenţia autorului trebuia să ocupe locul principal, a fost redus la o apariţie oarecare, nemotivată în întregime. Actorul însuşi a simţit această inconsistenţă şi a căutat — nu se ştie de ce — să-i dea lui Gheorghe un aer de naivitate boemă, din care spectatorul, şi aşa derutat, nu mai înţelege nimic. Izbucnirea lui din ultimul act, în scena înfruntării chiaburului, apare astfel neorganică şi neverosimilă. Mai sinceră şi mai convingătoare în acest sens este izbucnirea lui Vasile din acelaşi act (interpretat de Mircea Hîndoreanu), care se hotărăşte să părăsească definitiv casa lui Văratecu. Reacţiile de revoltă ale soţiei lui Gheorghe, care îi cere să facă şi el acelaşi gest, nu dobîndesc energia şi fermitatea corespunzătoare. Și astfel, dacă adăugăm atitudinii sfioase exprimate de interpretarea lui Ovidiu Stoichiță, artificialitatea și retorismul celor ce i se alătură în cîteva apariții episodice, încercînd să-l susțină și să-l încurajeze (George Georgescu, Grigore Alexandrescu, Boris Trenciuc, Ștefan Dunca), avem o imagine oarecum completă a dezechilibrului de forțe, existent în spectacol, dintre cele două tabere antagonice.

Dezideratul amintit se referea mai întîi la o proporție echitabilă în alcătuirea distribuției și apoi la înviorarea conflictului dramatic. Spectacolul prezintă lacune din primul punct de vedere și este lipsit în același timp de o mișcare antrenantă, ceea ce face ca ritmul să treneze și intensitatea să se piardă. In această situație nu se mai poate vorbi de un aport substanțial al regiei la îmbunătățirea piesei, întrucît calitățile și scăderile spectacolului oglindesc cu o exactitate aproape matematică calitățile și scăderile textului. Excesul de fidelitate devine în acest caz păgubitor, diminuînd capacitatea instructivă a spectacolului. Ceea ce trebuie să reținem este autenticitatea satirică, prin care ne sînt înfățișate portretele celor cîtorva personaje negative, și străduința comună de a nu depăși totuși simplitatea pitorească a psihologiei țăranului nostru.

Dacă în prima parte a spectacolului semnificațiile decorului sînt conforme cu intențiile autorului, către sfîrșit se naște o discrepanță față de conținutul piesei, întrucît el nu mai poate oferi spațiul și perspectiva necesare pentru a sugera prezența satului. Casa continuă să rămînă un fel de insulă pustie, pe care se rătăcesc la întîmplare doi-trei săteni, și nimic din ceea ce o înconjoară nu trădează freamătul apropiat al unui alt univers de gînduri și sentimente. Rămîne să apreciem însă contribuția scenografiei, semnate de Olga Muțiu, din prima parte a spectacolului, în care atît curtea cît și interioarele sînt redate cu vădita intenție de a caracteriza spiritul avar și hrăpăreț al familiei Văratecu.

C. Paraschivescu

URMĂRIND VIAȚA SPECTACOLELOR

OPT ANI DE EXISTENȚĂ

Teatrul Municipal: *Pădurea* **de A. N. Ostrovski**

Distribuția: Lucia Sturdza Bulandra (Raisa Pavlovna Gurmîjskaia); Ileana Predescu (Axiușa); Sorin Gabor (Evghenie Apolonovici Milonov); Dumitru Onofrei (Uar Kirilici Bodaev); Ștefan Ciubotărașu și Nae Ștefănescu (Ivan Petrov Vosmibratov); Octavian Cottescu (Petre); Vasile Florescu (Alexei Sergheevici Buianov); Geo Dimitriu (Terenka); Septimiu Sever (Ghenadie Nesciastiivțev); Jules Cazaban și Paul Sava (Arcadie Sciastlivțev); Gh. Iliescu (Carp); Marietta Rareș (Ulita).

La 12 mai 1951 avea loc, pe scena Teatrului Municipal, premiera piesei *Pădurea* de A. N. Ostrovski.

Au trecut de atunci opt ani, în care, de sute de ori, în fața a mii de spectatori, cortina s-a ridicat și s-a lăsat în ritmul furtunos al aplauzelor.

Palma, pe care, cu vervă literară, Ostrovski o trage moșieriței Raisa Pavlovna Gurmîjskaia și celor de teapa ei, răsună astfel de opt stagiuni pe scena Municipalului, și ecoul ei nu este cu nimic mai stins decît la premieră, cu toate că o parte dintre actorii care au îmbrăcat atunci haina unora dintre personaje nu mai fac, astăzi, parte din distribuție.

Tocmai de aceea am întîrziat, într-o seară, în sala teatrului. Voiam să vedem în ce măsură emoția de acum o egalează pe cea de atunci, în ce măsură actorii noi intrați în spectacol țin pasul celor care, de la început, au stîrnit admirația publicului, și încă, în ce măsură, aceștia din urmă dau viață, cu aceeași prospețime artistică, rolurilor de atîtea ori interpretate. Și nu mică ne-a fost bucuria, constatînd că nimic n-a venit, pe parcurs, să degradeze spectacolul, că întreaga distribuție, în frunte cu artista poporului Lucia Sturdza Bulandra, urmează cu fidelitate linia premierei, iar dublurile — în general — fac față, cu cinste, rolurilor.

Iată-l, de pildă, pe Septimiu Sever realizînd o interesantă compoziție în rolul actorului ambulant Ghenadie Nesciastlivțev. La premieră, același personaj era întruchipat de Emil Botta. Dacă acesta din urmă făcea din eroul său un decrepit cu vagi urme de infatuare cabotină, Septimiu Sever îl vede cu totul altfel. Poza ușor romantică, pe care o afișează, este ca un fundal pentru manifestările ostentativ cabotine. Aceste manifestări, menite parcă să-i mențină prestigiul în proprii săi ochi, iau însă o întorsătură ridicolă în momentul cînd, pentru a-și masca bunătatea, actorul ambulant face gesturi largi, vădit teatrale, și mimează o generozitate de mare nobil. Dar tocmai de aceea, fondul sufletesc al personajului este cu atît mai subliniat, iar interpretul (doar pe alocuri prea exagerat) reușește să redea cu autenticitate nu numai esența eroului, ci și stilul epocii sale.

La aceasta, replica pe care — cu discreția unui umor de cea mai bună calitate — i-o dă Paul Sava, în rolul celuilalt actor ambulant Arcadie Sciastlivțev (la premieră juca Jules Cazaban), vine să completeze cuplul, creînd atmosfera necesară desfășurării acțiunii. Paul Sava, dozîndu-și cu mare grijă gestul și tonul, punctează cînd și cînd broderia momentelor scenice, cu o culoare în care nuanța e tare, fără a fi stridentă. Este de relevat, în special, apariția lui în scena în care Ghenadie Nesciatlivțev reușește să-i smulgă banii negustorului de păduri Vosmibratov. Față de tonul patetic și gestul larg desfășurat al jocului lui Septimiu Sever, timiditatea și puținătatea glasului lui Paul Sava aduc o notă de contrast care, în afară de faptul că realizează din plin umorul, creează în ritmul spectacolului echilibrul necesar.

Dintre actorii intrați mai de curînd în roluri se mai află Sorin Gabor (în locul lui Mircea Balaban) și Dumitru Onofrei (în cel al lui Dan Nasta), interpretîndu-i pe cei doi vecini ai Raisei Pavlovna, moșierii Milonov și Bodaev. Ne aducem aminte că acum opt ani, aceste personaje — menite, în structura piesei, să completeze portretul pe care autorul îl face clasei satirizate — aflaseră în interpreții lor posibilități de caracterizare foarte vii. De data aceasta, contribuția noilor actori este oarecum la periferia spectacolului. Sorin Gabor și-a compus o mască rigidă, lipsită de forță sugestivă, iar Dumitru Onofrei se străduiește — prin grimase forțate — să creioneze un tip insuficient aprofundat, și deci conturat doar în liniile exterioare, fără putere de a releva și datele lăuntrice ale personajului. Grimasele — tocmai prin aceasta — în loc să caracterizeze personajul, rămîn gratuite, inutile. Și este păcat că acești doi actori n-au aflat la predecesorii lor, sau la actorii care interpretează celelalte personaje episodice, că și în roluri mici se pot realiza creații remarcabile. Ne gîndim, de pildă, cu cîtă migală lucrează Marietta Rareș rolul bătrînei Ulita, sau cu cîtă discreție rostește replicile Gheorghe Iliescu (lacheul Carp).

Am vrea să ne oprim cîteva clipe asupra modului în care se achită de rolul său, Ileana Predescu.

Interpretînd-o pe Axiușa, nepoata bogatei Raisa Pavlovna, Ileana Predescu a găsit în tolba posibilităților ei actoricești prospețime și naivitate, mîndrie și curaj, gingășie și tinerețe, toate pe măsura copilei sărace și îndrăgostite, care se vede roaba prejudecăților și banilor celor de care depinde. Interpreta, care, — în cîteva alte roluri — a alunecat pe o linie oarecum tehnicistă, mai puțin autentic simțită, a jocului, de data aceasta s-a păstrat fidelă sensibilității cu care a cucerit sufragiile publicului la primii ei pași în teatru.

Dacă am făcut aceste cîteva notații pe marginea celui de al... (atîtea sute și încă cîteva zeci) spectacol cu *Pădurea,* este pentru că ne bucură faptul de a constata cu cîtă dăruire artistică, cu cîtă conștiinciozitate profesională, cu cîtă dragoste pentru public, colectivul Teatrului Municipal păstrează tinerețea și valoarea artistică a spectacolelor sale.

Fie ca această notație să însemne un stimulent și pentru alte colective teatrale.

Liana Maxy

TEATRE ÎN DEPLASARE

ASEMENEA TURNEE TREBUIE SĂ SE REPETE

În intervalul de timp care a urmat deschiderii festive a stagiunii, cu prilejul sărbătoririi celei de a XV-a aniversări a Eliberării, și pînă la inaugurarea propriu-zisă a noii stagiuni, Teatrul Național „I. L. Caragiale“ din București a întreprins un turneu cu piesele *Revizorul*, *Bădăranii* și *În Valea Cucului* la Tg. Mureș, Cluj, Oradea, Baia Mare, Satu Mare, Sibiu și Orașul Stalin.

Interesul deosebit cu care a fost întîmpinată în aceste importante centre culturale și economice ale patriei noastre, evoluția ansamblului primei noastre scene — aureolat de prestigioasele succese dobîndite în ţară şi peste hotare — s-a reflectat atît în entuziasta primire de care s-a bucurat din partea oamenilor muncii, din localităţile vizitate, cît şi în emoţionantele manifestaţii de simpatie şi preţuire prilejuite de fiecare apariţie în scenă, fiecare lăsare de cortină.

O dovadă grăitoare a proporţiilor interesului cu care a fost aşteptat acest turneu o constituie — printre altele — concludenta scrisoare pe care colectivul artistic bucureştean a primit-o din partea unui spectator :

„Stimaţi oaspeţi,

Vestea sosirii dv. la Satu Mare m-a prins în concediu. Bucuria îmi este atît de mare, că m-am şi reîntors pentru bilete. A vedea un spectacol cu solii artei noastre naţionale merită să întrerupi concediul ! Vă felicit şi vă aştept. Un spectator (ss) Puşcaşu".

Prima etapă a turneului s-a desfăşurat la Tg. Mureş, unde oamenii muncii romîni şi maghiari, înfrăţiţi în lupta pentru construirea socialismului în ţara noastră, au ţinut să-şi primească oaspeţii cu mare bucurie, fiind mîndri să le arate minunatele lor realizări pe drumul făuririi unei vieţi noi şi fericite. După ce colectivul teatral bucureştean — impresionant ca valoare şi număr (venise doar cu un tren special compus din şapte vagoane) — a prezentat în condiţii de premieră, cu o meticuloasă grijă pentru calitate, spectacolele din program, a fost invitat să viziteze noile şi remarcabilele realizări industriale, urbanistice şi culturale ale vechiului oraş de pe Mureş. O impresie deosebită au lăsat oaspeţilor fabrica de mobilă, care produce zilnic 150 de dormitoare, marea fabrică de zahăr, cartierul de vile muncitoreşti ş.a. Actorii bucureşteni au fost de asemenea oaspeţi ai colegilor lor de la Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureş ; au vizitat Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István", ale cărui roade în formarea noilor cadre actoriceşti sînt cu adevărat demne de laudă ; iar în cinstea lor, Teatrul de păpuşi a prezentat un spectacol deosebit de îngrijit cu piesa *Punguţa cu doi bani*, după basmul lui Ion Creangă.

La Cluj — a doua etapă a turneului — succesul spectacolelor l-a egalat pe cel de la Tg. Mureş. Un moment impresionant a fost acela cînd marele scriitor sovietic Boris Polevoi — de asemenea oaspe al Clujului — a venit în culise, ţinînd să-şi exprime preţuirea pentru măiestria întregului colectiv al Naţionalului. Cu osebire a apreciat Boris Polevoi, punerea în scenă originală, interesantă şi captivantă, diversitatea talentelor actoriceşti — care s-au întrecut pe ele înseşi în interpretare — ca şi textul comediei *În Valea Cucului*, care l-a cucerit prin caracterul ei popular.

Spectacolele prezentate la Baia Mare, în faţa unui parter de muncitori — mineri — pe piepturile cărora străluceau distincţiile acordate pentru succesele dobîndite în muncă, au fost de asemenea mult aplaudate. Ziarul local „Pentru socialism", într-un articol consacrat acestui eveniment artistic, scria printre altele : „Mulţumim actorilor bucureşteni pentru clipele de emoţie artistică dăruite şi ţinem să-i asigurăm că nu-i vom uita".

La Satu Mare, actorii Teatrului Maghiar de Stat din localitate au prezentat în cinstea confraţilor lor din Capitală — creatori ai rolurilor la premiera bucureşteană — un reuşit spectacol cu *Mielul turbat*. La sfîrşitul reprezentaţiei, actorii bucureşteni s-au urcat pe scenă şi au felicitat călduros pe talentaţii interpreţi şi pe înzestratul lor regizor, Farkas István.

Unul din momentele cele mai mişcătoare ale turneului s-a petrecut la sfîrşitul spectacolului cu *În Valea Cucului* pe scena Teatrului de Stat din Oradea. În semn de omagiu şi de preţuire, asupra întregului colectiv bucureştean a început să cadă o ploaie neîntreruptă de petale de trandafiri. Opt coşuri mari încărcate cu petale fuseseră aşezate în taină pe „pasarelele" scenei, iar de acolo opt maşinişti au început să le cearnă asupra interpreţilor, în chipul în care se truchează în teatru ninsoarea.

La Sibiu, muncitorii care au asistat la spectacolele Naţionalului i-au invitat pe actori să-i viziteze la locurile lor de producţie, unde i-au întîmpinat cu o emoţionantă atenţie.

Spectacolele prezentate pe scena noului sediu al Teatrului de Stat din Oraşul Stalin — o adevărată bijuterie arhitectonică — au încheiat în chip prestigios acest turneu.

Ecourile trezite de ansamblul Teatrului Naţional în acest fructuos turneu impun ca o necesitate înscrierea, cu regularitate, în programul său de activitate, a unor astfel de manifestări. Această necesitate este dictată nu numai de interesul, entuziasmul, dragostea şi bucuria cu care au fost întîmpinaţi pretutindeni actorii primei noastre scene — care au deschis noi orizonturi vieţii culturale în oraşele regiunilor ţării —, ci şi de bogata experienţă pe care colectivul Teatrului Naţional din Bucureşti a putut-o el însuşi culege în localităţile vizitate.

T. Zamfir

preocupare instanței?

TEATRUL DE AMATORI

O IMPORTANTĂ MISIUNE

Mişcarea artiştilor amatori a repurtat în ultimii ani succese însemnate, mobilizînd tot mai mulţi oameni ai muncii de la oraşe şi sate, care se consacră în timpul liber îndeletnicirii de artist. Un număr impresionant de echipe de teatru, alcătuite din muncitori, ţărani muncitori, funcţionari, ostaşi, elevi şi studenţi, aduc solia înviorătoare a unei activităţi nespus de preţuite, îndeosebi în oraşele care n-au teatre, în comunele şi satele unde căminul cultural reprezintă o tribună de unde se tratează cele mai importante probleme ale epocii. Dezvoltarea impetuoasă a acestei mişcări, avîntul de masă pe care l-a luat au determinat ca la ora actuală un accent deosebit să cadă pe *calitatea* muncii artistice desfăşurată de colective amatoare. Se dă bătălia pentru ca majoritatea formaţiilor de teatru ale amatorilor să atingă nivelul celei de la Căminul cultural din Budişteni — de două ori laureată pe ţară a festivalurilor închinate teatrului de amatori. Or, pentru ducerea la bun sfîrşit a noii etape în faţa căreia se află mişcarea artiştilor amatori, e necesar ca misiunea de instructori ai acestor formaţii să fie încredinţată unor oameni competenţi, cu un înalt nivel profesional, ei înşişi talentaţi actori şi regizori în teatrele profesioniste.

Casa Creaţiei Populare a Capitalei a iniţiat, de aceea, o verificare a tuturor instructorilor artistici, pentru a sonda nivelul aptitudinilor şi cunoştinţelor pe care aceştia le posedă. Căci, adesea, în calitatea de conducători ai muncii colectivelor de amatori s-au putut întîlni persoane avînd insuficiente contingenţe cu activitatea artistică, îndeobşte actori slab înzestraţi din teatrele profesioniste, lipsiţi de bagajul necesar de cunoştinţe pentru împlinirea funcţiei de îndrumător artistic. Au fost, astfel, unii instructori care tălmăceau greşit conţinutul de idei al textelor, datorită nivelului lor ideologic scăzut. Nu o dată, am rămas surprinşi constatînd că unor asemenea „cadre“ le era încredinţată instruirea a două-trei colective de amatori. Cît de puţin fructuoase puteau fi rezultatele muncii unor asemenea instructori, e lesne de închipuit. Dăinuirea lor mai departe în funcţia de instructori ar fi putut aduce serioase prejudicii înfloririi şi mai puternice a mişcării de amatori — obiectiv principal al întregii munci desfăşurată în acest domeniu, la ora actuală.

Inaintea comisiei însă, s-au prezentat — fapt de mare însemnătate — instructori artistici care, pe drept cuvînt, sînt vrednici de cinstea de a fi conducători ai colectivelor amatoare. Constantin Dinescu, Ion Gheorghiu, Polixenia Karambi, Nicolae Motoc, Marcela Demetriad, George Postelnicu, Eveline Gruia, Vasile Dinescu şi alţii s-au dovedit ca foarte pricepuţi în misiunea încredinţată. Privind cu seriozitate şi grijă această îndatorire artistică şi cetăţenească, ei s-au străduit să îngemăneze în persoana lor calitatea de regizor, de animator, de scenograf, de pedagog. In acelaşi timp au dovedit şi un dezvoltat talent organizatoric, evident încă din felul în care au izbutit să pună „pe roate“ colectivele cu care au lucrat.

Eforturile comisiei au fost îndreptate spre alegerea unor asemenea instructori artistici — chezaşi ai succesului pe care-l pot obţine formaţiile de amatori, în viitor. Totodată, la Casa Creaţiei Populare a Capitalei se vor ţine săptămînal cursuri speciale de filozofie, estetică, arta teatrului, în scopul de a îmbogăţi în permanenţă bagajul cultural al instructorilor. In felul acesta, colectivele conduse de instructori pricepuţi vor izbuti să înscrie pe lista realizărilor noi biruinţe artistice.

M. Raicu

DIN ACTIVITATEA CASEI RAIONALE DE CULTURĂ „N. BĂLCESCU“

Pe strada 11 iunie, există o casă de cultură ; îi spune „N. Bălcescu“. Ea a luat fiinţă în 1955.

De atunci şi pînă astăzi, activitatea desfăşurată aici a fost deosebit de rodnică. La cîteva luni de la înfiinţare, a fost organizată echipa de teatru, care a pregătit cîteva spectacole interesante. În regia actorului Gh. Păunescu de la Teatrul Tineretului, s-a reprezentat astfel *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, cu care colectivul Casei de cultură a luat parte la cel de al IV-lea concurs al formațiilor artistice de amatori, clasîndu-se pe locul III în faza pe Capitală. Apoi, sub îndrumarea regizoarei Ioana Ottescu de la Teatrul Municipal, colectivul a pregătit o altă lucrare dramatică în trei acte, și anume *Idolul și Ion Anapoda* de George Mihail Zamfirescu. Considerîndu-se, pe bună dreptate, că eforturile îndreptate numai în vederea pregătirii unor piese de întinderea și greutatea celor de mai sus nu duc la dezvoltarea firească a colectivului și nu dobîndesc întotdeauna rezultatele scontate, direcțiunea Casei de cultură a introdus în 1958 o modificare în alcătuirea repertoriului său, în sensul orientării către piese într-un act. S-au jucat, astfel, *O întîmplare* de Horia Lovinescu și *A furat-o pădurea* de Mihail Leonard. Ultima a prilejuit colectivului artistic satisfacția unei aprecieri unanime din partea participanților la cel dintîi festival bienal de teatru „Ion Luca Caragiale“, decernîndu-i-se premiul I la faza pe Capitală și mențiune în cadrul finalei. Cu această ocazie a fost premiat și regizorul Tadeu Arsene, care a instruit echipa. Ulterior, a avut loc un spectacol cu piesa lui Tiberiu Vornic *Paznicul stelelor*, iar în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre s-a reprezentat piesa într-un act *În august cerul e senin*.

Actualul instructor artistic Marius Oniceanu repetă de mai multă vreme piesa în trei acte *Viața nouă*, a cărei premieră va avea loc în cursul Lunii prieteniei romîno-sovietice, iar în vederea deplasărilor în satele raionului se repetă intens comedia *Îndoiala* de Ernest Maftei. În planul de activitate al noii stagiuni figurează comedia lui Mihalkov: *Sălbaticii* și mai multe piese într-un act. Sîntem însă de părere că activitatea colectivului teatral al Casei raionale de cultură „N. Bălcescu“ ar putea fi îmbunătățită printr-o orientare mult mai judicioasă în problemele alcătuirii repertoriului. Pregătirea unui spectacol cu piesa *Viața nouă* este oarecum improprie posibilităților și forțelor colectivului, care va avea de făcut față unor exigențe artistice și tehnice mult prea mari (printre altele, însăși scena este necorespunzătoare).

Surprinde, la un colectiv atît de activ, tergiversarea înființării unei brigăzi artistice de agitație. Deși există toate rezervele necesare, organizarea brigăzii artistice este amînată prin simplul argument că încercarea de colaborare cu un scriitor n-a dus la realizarea unui text acceptabil. Nu există oare și alte disponibilități, în afara și mai ales înăuntrul colectivului? De pildă, un colectiv de creație.

Se poate spune că mîndria acestei case de cultură o constituie teatrul de păpuși, care n-a împlinit nici doi ani de activitate. Indrumat de Roger Constantinescu, un entuziast regizor și constructor de păpuși, colectivul acesta a prezentat pînă acum 204 spectacole în fața a peste 53.000 de spectatori, în majoritate elevi. S-au jucat astfel: *Prima lecție, Arena păpușilor, Alegerile de altădată, Vasilache și Marioara, Tărcat-împărat, Capra cu trei iezi, Carnețelul fermecat, Ghicitoarea* și spectacolul de brigadă *E multă veselie în tabără la noi*. Stagiunea în curs este reprezentată prin *Ce citește Mihăiță* și un spectacol de estradă prezentat în cinstea aniversării a 500 de ani de existență documentară a orașului București. Colectivul numără 12 artiști mînuitori, repartizați în același timp să întărească și alte teatre de păpuși ale cluburilor și căminelor culturale. Nivelul lor artistic ridicat se datorește în bună măsură sprijinului acordat de Teatrul „Țăndărică“, încă de la înființare. Participînd la Festivalul bienal de teatru „Ion Luca Caragiale“ în 1958, păpușarii au ajuns pînă în faza finală, unde li s-au decernat premiul III și diplome nominale pentru măiestrie artistică tovarășilor: Alexandru Cristea, Izu Gherson, Ion Dicu, Ritta Constantinescu și Roger Constantinescu. Năzuind spre o cît mai înaltă calificare, ei au organizat schimburi de experiență cu o echipă a studenților cehi conduși de prof. dr. I. Malik, cu Teatrul „Prichindel“, cu teatrul de păpuși din Dessau etc.

Entuziasmul păpușarilor Casei de cultură „N. Bălcescu“ este demn de luat în seamă. Ei au inițiat acțiuni noi și îndrăznețe, punînd bazele primului cineclub păpușăresc din țara noastră. In acest scop s-a organizat un curs teoretic, cu aplicații practice de regie, interpretare și scenografie de film. Lecțiile au fost ținute de regizorul Bob Călinescu și scenograful Gheorghe Saidel de la Studioul „București“ și au fost urmate de numeroase vizionări ale filmelor de desene animate și păpuși, precum și de discuții.

George Rîncu

teatrul de păpuși

UNDE E PĂCALĂ?

Teatrul „Țăndărică" : *Păcală* de Brîndușa Zaița

Premiera : 18 septembrie 1959. Regia : Ștefan Lenkisch. Decoruri : Mioara Buescu. Păpuși : Ioana Constantinescu. Muzica : Paul Urmuzescu. Distribuția (mînuitori) : Brîndușa Zaița (Păcală) ; Costel Popovici (Hoțul) ; Fifi Cojocaru (Țapul) ; Carmen Stamatiade (Baba Fira) ; Violeta Vicol (Ileana) ; Costel Popovici (Vasile) ; Valeriu Simeon (Vizitiul) ; Justin Grad (Boierul) ; Mihai Prujinschi (Vătaful) ; Dumitru Stoica (Tîndală).

Personajele populare au ispitit adeseori pe creatori, cărora le-au oferit un imens material, de o vastitate egală cu cea a inspirației folclorice, reflectînd de fapt însuși geniul popular. De la bătrînul Homer, eroii legendari au intrat „oficial" în literatură, dînd exemplu și invitînd spre aceleași izvoare de inspirație nenumărați creatori.

Nu există aproape nici un popor care să nu-și aibă, urmare a fabulației folclorice, un hîtru bun de glume, un pus pe șotii și pozne, gata de păcăleli și farse, un... Păcală, simbol al umorului specific național. Interesant de semnalat că toți acești poznași, așa cum i-a văzut poporul, nu au făcut niciodată glume de dragul glumelor, nu și-au risipit energia și fantezia ca niște cartușe oarbe trase în vînt, ci au folosit totdeauna, neîncetat, rîsul ca o armă incisivă de luptă, de demascare necruțătoare a răului, mai ales a răului social, făcîndu-se astfel ecoul cel mai legitim al năzuințelor și aspirațiilor maselor muncitoare, de unde și caracterul lor adînc popular.

Poporul nu a tăcut niciodată, chiar sub călcîiul strivitor al asupritorilor. Odată cu doina, ecou al durerii, au țîșnit snoava, ironia, zicătoarea, strigătura — epigramă acidă. Unul din marii eroi populari ai literaturii mondiale, Till Eulenspiegel, schimba ironia cu archebuza atunci cînd era cazul (nu întîmplător, Romain Rolland spunea despre cartea lui De Coster că ea a trezit conștiința națională a poporului belgian, prin forța cu care a știut să întruchipeze în eroul său înseși idealurile poporului) și chema la luptă masele.

Păcală al nostru și isprăvile sale au fost narate cu un farmec frust, naiv dar cuceritor, de bătrînul sfătos Petre Dulfu, care a știut să pună pe hîrtie multe din calitățile firești ale poporului nostru, din umorul său specific, din atitudinea sa de protest și revoltă față de împilatori. Narațiunea lui Dulfu, nu totdeauna foarte literară, include însă o serie de peripeții, o serie de episoade hazoase, e un mic poem comic cu „cînturi" de sine stătătoare. Invenția literară a lui Dulfu a ispitit pe numeroși scriitori de teatru. E cunoscut *Păcală* al lui Horia Furtună ; în ultimii ani a încercat și I. Atanasiu-Atlas un Păcală (teatru pentru copii), precum și regizorul de la teatrul din Ploești, George Baron, o piesă pentru teatrele de păpuși.

Brîndușa Zaița, cunoscută și apreciată ca una din cele mai realizate și mai complexe mînuitoare de păpuși, și-a încercat forțele, de astă dată ca scriitoare, aducînd și ea în scenă popularul nostru personaj. De la început însă, artistul-scriitor a fost robit de o pedantă prejudecată „păpușărească" — pe care am denumi-o „teoria" vidului de text — potrivit căreia piesa urmează a fi înlocuită printr-un scenariu, printr-o tramă vecină cu commedia dell'arte. Aceasta pentru că, se susține, „păpușa" nu ar fi capabilă să „reziste" în scenă pentru a debita un text de amploare, ținînd seamă de imobilitatea ei mimică etc., etc. Teoria e susținută de mulți păpușari și adeseori scriitorii își văd schingiuite textele de către unele teatre care vor să-și impună un fals specific. Nu trebuie prea multe argumente pentru a clătina și răsturna această teorie. In primul rînd, teatrul antic era deservit de interpreți cu o mască imobilă (masca tragediei elene) și avea un text pe care e inutil să-l mai comentăm. In al doilea rînd, teatrul de păpuși e mai ales un teatru destinat educației comuniste. Ințelegerea copilului pleacă și de la cuvîntul rostit, iar receptivitatea sa e cunoscută. Cele mai izbutite lucrări ale genului au un text bo-

„Interpreţii" principali

gat, dens, plin de imagini şi metafore etc., etc.

De aceea, Brînduşa Zaiţa a greşit. A greşit însă de două ori, nelăsîndu-l pe Păcală să-şi desfăşoare din plin minunatele sale comentarii, pildele şi apropourile (ce-ar fi un Svejk mut ?), reducîndu-l aproape la o schemă liniară, la un „extract" lipsit de carnea personajului, de anatomia sa... fizică, dar în bună măsură şi psihică. Reacţiile unui erou de factura lui Păcală trebuiau în chip necesar să fie şi rostite, comentariile sale *verbale* se impuneau.

Formula „commedia dell'arte" a Brînduşei Zaiţa are un anumit farmec, dar are prea puţin sens ; e liniară şi nu profundă. Gluma populară a lui Păcală e ades tragică. El e clasicul bufon care-şi ascunde lacrima, şi aceasta nu ne-a fost elocvent. Brînduşa Zaiţa a narat dramatic, pentru uzul păpuşilor, unele din întîmplările lui Păcală, dar le-a „scenarizat" excesiv. Poveştile cu ţapul, cu hoţul, cu gîsca, apar ca nişte jocuri gratuite, aproape suprarealiste : un băiat şi o femeie trag fiecare de-o gîscă ce-şi întinde gîtul fără măsură ; un personaj circulă în scenă cu o uşă prin care fuge un altul... Ce pot înţelege spectatorii, mai ales copiii ? Uneori însă, poezia picură din text şi emoţia urmează firesc : întîlnirea lui Păcală cu Luna. Brînduşa Zaiţa ştie să gîndească scenic, e o entuziastă animatoare a genului, dar îi lipseşte încă forţa creatoare literară, şi eroul pe care şi l-a propus a covîrşit-o.

Am avut impresia că şi interpreţii au fost puţin nedumeriţi în faţa textului atît de... păpuşăresc. S-a încercat o folosire a unor mijloace populare de expresie, un fel de utilizare a naivei măiestrii a păpuşarilor de bîlci, o abundenţă de circulaţie scenică, o gesticulaţie exagerată, caricaturală. Totul nu a avut însă finalitate ; demonstraţia (pentru a utiliza un termen impropriu) finală nu a avut concluzie. Cine e şi ce vrea Păcală ? Lipsa de răspuns la această întrebare e cea mai gravă lacună a spectacolului de la „Ţăndărică".

Un decor ciudat a însoţit spectacolul, stilizat pe dimensiunile unor desene de pe scutul luptătorilor indieni ; apoi, de pildă, un conac boieresc, ce trebuia să sugereze opulenţa, aducea cu gîrliciul unei pivniţe etc. Ar fi greu de spus ce au putut reţine copiii din semnificaţia decorurilor.

Interpretarea nu ne-a mulţumit în mod deosebit : simplificarea a dus puţin la schematizare, mişcarea vioaie, la agitaţie nelogică. Brînduşa Zaiţa a interpretat personajul Păcală prea molcom, prea feminin (impresie completată şi de „vocea" lui O. Cottescu, lipsită de vioiciune, mai mult tristă decît spirituală). Boierul a avut însă în Justin Grad un interpret fidel, în timp ce Ileana a fost şi ea bine servită de interpreta sa, Violeta Vicol. Nu au avut haz nici interpretul lui Tîndală (D. Stoica) şi nici Baba Fira (C. Stamatiade). Roluri episodice plastic realizate : Hoţul (Costel Popovici) şi Ţapul (Fifi Klein-Cojocariu).

Spirituală, muzica lui Paul Urmuzescu, a completat uneori pînă şi fizionomia plastică incertă a unor păpuşi.

Socotit ca o încercare, spectacolul Teatrului „Ţăndărică" trebuie deci semnalat şi mai ales discutat.

Al. Popovici

ÎNSEMNĂRI

insuficient

VLADIMIR MAXIMILIAN

În prima toamnă a începutului de veac, un băiețandru firav și timid cutreiera străzile bolovănite ale Bucureștiului.

Pe uniforma lui de licean, soarele cald al Buzăului se trudise, mai mulți ani de-a rîndul, să-și lase toate culorile spectrului său.

Dar sub tunica aceea, ponosită de vreme, părea să se ascundă o comoară, căci, din cînd în cînd, ducea grijuliu mîna la buzunar să vadă nu cumva i-a fost răpită.

Și după ce a colindat cît a colindat, pe străzi necunoscute, a ajuns în sfîrșit în fața unei mari instituții : Înalta Curte de Conturi. Era ținta spre care pornise. Scoase, deci, din buzunar comoara — o scrisoare a unuia din profesorii lui buzoieni — și i-o arătă portarului îngalonat care, văzînd adresa de pe plic, îl conduse, prin culoare întunecate, pînă în fața unei uși.

Tînărul nostru își scoase șapca, își netezi părul, trase vîrtos de mînecile tunicii, ca să le mai lungească, și bătu :

„— Intră !“

În spatele unui birou, plin cu dosare, un bărbat între două vîrste răsfoia plictisit printre hîrtii.

Tînărul îi întinse scrisoarea, iar acesta, după ce o citi, îi aruncă o privire peste ochelari :

„— Te chiamă Vladimir Maximilian ?

— Da, domnule Caragiale.

— Măi băiete, ai un nume minunat de teatru, dacă ăi avea și talent la fel, ajungi departe“.

Talent ? Teatru ? Da, tînărul nostru plecase dintr-o mahala a Buzăului să se facă actor la București.

Patima scenei o căpătase în orașul său natal, urmărind cu înfrigurare toate spectacolele date de trupele lui Alexandru Marinescu, Theodor Popescu, Fanny Tardini, Ion și Alexandru Vlădicescu, Zaharia Burienescu, Poenaru și Leonescu-Vampiru, care, veșnic în peregrinări provinciale, veneau, aproape în fiecare an, să facă stagiuni la Buzău, în pofida indiferenței cu care le primeau autoritățile și snoba protipendadă.

Patima scenei îl făcea pe adolescentul înflăcărat să nu vadă decît realizările artistice ale acelor pionieri ai artei noastre dramatice și să nu ia seama la mizeria în care se zbăteau actorii pe atunci.

Patima scenei îi înfrînsese chiar timiditatea și, abia ajuns în capitala țării, reușise să dea ochii cu Hașdeu, cu profesorul Gion, cu Aristizza Romanescu și să se afle în sfîrșit în fața marelui Caragiale.

Acesta îl recomandă călduros sprijinului unui demnitar, care „mărinimos“ îi dete lui Maximilian un bon să mănînce la ospătăria comunală.

Tînărul entuziast nici nu avu timp să se gîndească la umilința acestui gest, fiindcă era cu totul stăpînit de un sentiment de nețărmurită fericire. Reușise la examenul de admitere în conservator și avea prilejul să se adape de la izvorul nesecat de învățătură al marelui dascăl Constantin Nottara.

Figură ilustră a teatrului romînesc, Nottara întrunea la un loc calitățile de mare interpret, excelent regizor și pedagog, om de serioasă cultură și model de etică profesională.

Maximilian avea prilejul să ia contact nemijlocit cu exponentul cel mai autorizat al artei pe care o îndrăgea atît de mult, și mintea lui, tînără dar sănătoasă, a știut să profite din plin de acest prilej.

Talentul lui înflorea repede sub îndrumările maestrului său, așa că a reușit, chiar din al doilea an de conservator, să primească un angajament la Teatrul Național și să stea în imediata apropiere a marilor actori ai timpului : Aristizza Romanescu, Agatha Bîrsescu, Petre Liciu, Vasile Leonescu, Ion Niculescu, Vasile Toneanu, Iancu Brezeanu, Hasnaș, Soreanu, Catopol etc.

De la acești mari interpreți realiști a învățat Maximilian măsura în artă.

Această școală sănătoasă l-a dus la marile sale creații de mai tîrziu, în toate genurile pe care le-a abordat.

Dar, pînă a ajunge acolo, Maximilian mai avea încă multe de suferit.

Angajarea cu un salariu rușinos de mic și numai pentru cîteva luni ale anului nu-i putea înlătura grija zilei de mîine și s-a văzut și el nevoit, ca bieții actori ce veneau în stagiune la Buzău, să ia calea provinciei.

În această goană după pîine, i-a ieşit în cale vechiul său prieten din copilărie, N. Leonard, care, şi mai în mizerie decît el, umbla cu picioarele goale în galoşi.

Viitorii mari interpreţi ai operetei trebuiau să păşească pe drumul gloriei într-o singură pereche de ghete, pe care o purtau cu schimbul.

Dar nici aceasta nu i-a descurajat.

Vor merge încrezători înainte.

Maximilian obţinuse un prim succes în opereta *Fetiţa dulce* şi mai jucase încă alte cîteva roluri fără să-şi dezmintă calităţile pentru teatrul muzical, aşa că rechemarea lui la Teatrul Naţional de către Alexandru Davila nu-l va îndepărta decît scurtă vreme de genul pe care îl îndrăgise.

Spre norocul ei, opereta se bucura de prezenţa unui om de teatru cu toate însuşirile necesare unei bune conduceri, tenorul Constantin Grigoriu, care, pe lîngă calităţile sale artistice, se dovedise a fi şi un bun organizator administrativ.

Bucureştiul nu avusese pînă atunci o trupă permanentă de operetă. Energia şi priceperea acestui om au impus-o. Maximilian, Leonard, Ciucurette, Soreanu, Carussy, Timică, Cigalia, Marietta Ionaşcu, Florica Florescu, Margareta Dan, Elena Mavrodi, Anny Aurian, Zilly Raşianu, Marilena Bodescu şi atîţia alţii au cunoscut în această trupă, condusă la început de Grigoriu şi, după retragerea acestuia, de către Maximilian, valoroase realizări care au ridicat prestigiul genului şi au mărit simţitor numărul celor ce frecventau pe atunci teatrul.

Creaţia lui Maximilian din *Fire de artist* îl situase în fruntea actorilor de operetă. O serie nesfîrşită de succese în *Farmecul unui vals, 1001 de nopţi, Clopotele din Corneville, Mascota, Cavalerul pustei, O noapte în Veneţia, Floarea din Stambul* şi multe altele au contribuit la stabilirea definitivă a prestigiului său artistic.

Veşnic neobosit, paralel cu activitatea lui actoricească, ducea munca administrativă de conducător al unui mare ansamblu, traducea librete, dramatiza romane renumite şi punea în scenă, în acelaşi timp, numeroase spectacole.

Ca regizor, Maximilian ilustra, o dată în plus, spusele lui Stanislavski că „pentru a fi un bun regizor, e necesar să fii un actor înnăscut". El poseda ceea ce acelaşi mare regizor numea „sensibilitatea adevărului". Ca şi profesorul său Nottara, Maximilian nu urmărea în regie efecte puternice exterioare, ci o punere în valoare a tematicii piesei printr-o trăire realistă a personajelor. Dădea actorului locul ce i se cuvenea, de element principal al spectacolului.

În continuu interes pentru tot ce era legat de meşteşugul său, Maximilian a publicat în 1913 volumul: *Despre teatru, actor şi public,* pe care, în ultimul timp, intenţiona să-l amplifice şi să-i dea caracterul de tratat profesional.

Cu astfel de preocupări artistice, e lesne de înţeles că omul care contribuise atît de substanţial la ridicarea prestigiului operetei, n-o mai putea servi atunci cînd, din motive obiective, aceasta era ameninţată iremediabil să decadă. Şi după douăzeci de ani închinaţi ei, s-a reîntors la teatrul de proză.

Alături de marii săi colegi: Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Ion Manolescu şi G. Storin, Maximilian a început cea de a doua etapă a carierei lui.

Încă din prima stagiune s-a impus cu: *Magnificul încornorat* de Crommelynck, *Burghezul gentilom* de Molière, *Revizorul* de Gogol, *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni etc. Urmează apoi: *Livada de vişini* de Cehov, *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Volpone* de Jonson, *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw, *Topaze* şi *Marius* de Pagnol, ş.a.

Deşi era unul din cei mai utilizaţi actori ai companiei, îşi găsea totuşi timp să ia parte, ca asociat, la conducerea ei, să pună în scenă şi să predea cursul la una din catedrele conservatorului.

Artist-cetăţean, n-a stat în cumpănă să-şi pună hotărît semnătura, în 1934, pe actul de constituire a asociaţiei „Amicii U.R.S.S.", alături de George Enescu, Alexandru Sahia, Traian Săvulescu şi alţi fruntaşi progresişti ai culturii noastre.

Îndată după eliberarea patriei, a activat în „Apărarea Patriotică", iar apoi a fost ales vicepreşedinte al secţiei teatrale a A.R.L.U.S.

Cine poate uita realizările sale din operetele *Ciocîrlia* şi *Pericola ?*

Cine poate uita creaţiile sale din piesele *Medicul de plasă* a lui Ulieru şi Costăchescu, *Într-o noapte de vară* a lui Baranga, *Ion Vodă cel Cumplit* a lui Fulga, sau aceea din *Jucătorii de cărţi* a lui Gogol, din *De partea cealaltă* a lui Barianov, din *Invazia* a lui Leonov, din *Dragoste tîrzie* a lui Ostrovski, din *Fîntîna turmelor* a lui Lope de Vega ?

Dar viguroasa realizare a tipului bătrînului savant din *Maşenka* a lui Afinoghenov, sau aceea, plină de fin umor, a lui Postum din *Fîntîna Blanduziei ?*

După aproape şase decenii în serviciul teatrului romînesc, după ce cunoscuse în tinereţe mizeria, şi materială şi morală, la care era supusă înainte vreme breasla actoricească, V. Maximilian a avut parte să vadă zorile unei lumi noi, în care artei i se dă cuvenita cinstire.

A simțit prețuirea partidului și a guvernului, care l-au onorat cu cel mai înalt titlu ce se acordă unui actor, titlul de artist al poporului.

A avut prilejul să se bucure de prețuirea publicului nou de astăzi, care se înduioșează sincer, rîde din toată inima și aplaudă cu palma întreagă.

Astăzi, cînd Maximilian a plecat dintre noi, figura lui să rămînă exemplu de muncă profesională pentru actorii ce duc mai departe făclia artei dramatice realist-socialiste în patria noastră.

Nicolae Gărdescu

1939

AMINTIREA LUI G. M. ZAMFIRESCU

După două decenii de la moartea lui George Mihail Zamfirescu, figura scriitorului și omului de teatru ne apare tot atît de vie ca și în anii în care, cu o eroică perseverență, lupta împotriva mentalității reacționare, cosmopolite și conformiste, a clasei dominante, în perioada contradictorie și frămîntată a culturii dintre cele două războaie mondiale. Spirit înnoitor și fecund, conștiință profesională de mare elevație morală, G.M. Zamfirescu a fost un pasionat observator al vieții celor disprețuiți de o societate egoistă și indiferentă la suferințele mulțimii, un revoltat împotriva „nobilei inutilități“ a artei și un autentic „biograf“ al lumii de la periferia citadină, pe care a redat-o într-o viziune proprie, plină de umanitate. Limitele sale ideologice nu i-au dat însă posibilitatea sezisării luptei revoluționare a clasei muncitoare. Dar relevarea aspectelor tragice ale mizeriei „declasaților“ vieții, zugrăvirea dramelor, a pasiunilor violente ce caracterizează mediul romanelor sale (*Maidanul cu dragoste, Madona cu trandafiri, Sfînta mare nerușinare*), ca și al pieselor sale, din care se desprinde proeminent *Domnișoara Nastasia* (alături de *Idolul și Ion Anapoda*, precum și ineditul *Sam*) au valoarea unui vehement protest social.

[illegible]

[illegible]

Ceea ce constituie o trăsătură esențială pentru întreaga creație a lui G.M. Zamfirescu — pe plan literar și teatral — e permanenta preocupare a scriitorului de a îndrepta atenția asupra lumii oprimate — victimă a nedreptei ordini sociale a timpului — în care se întrevede uneori năzuința eliberării de o viață degradantă și a apărării unui ideal conform demnității umane.

Cariera de dramaturg nu a absorbit însă în întregime forțele creatoare ale omului de teatru, care și-a consacrat o mare parte din energia sa activității regizorale și a depus o muncă istovitoare pentru valorificarea principiilor artei scenice, în spiritul înnoirii teatrului contemporan prin modalități artistice realiste de exprimare, originale totodată și fecunde. Lui G. M. Zamfirescu îi revine meritul de a fi pus în lumină caracterul social al spectacolului și de a fi militat pentru transpunerea teatrului în cartierele periferice, acolo unde spectatorul trebuia descoperit și atras la reprezentația dramatică — combătînd prejudecata despre incapacitatea de înțelegere și emoție artistică a publicului în afara mediului fals-rafinat al burgheziei. Pasiunea pentru teatrul autentic și lupta împotriva spiritului „meșteșugăresc“ în arta scenică l-au făcut să încerce experiențe noi, înființînd companiile dramatice: „Masca“ și „13+1“, prezentînd o serie de spectacole apreciate de oamenii de teatru și promovînd o serie de tinere talente care s-au afirmat ulterior în teatrul romînesc. Elanul său dezinteresat a învins opoziția practicii empirice și a rămas invulnerabil în fața dificultăților materiale, care se opuneau inițiativelor sale creatoare. După propria-i mărturisire, regizorul nu a trădat „gîndul scriitorului“, concepția artistică și mesajul exprimat în lucrările dramatice puse în scenă.

Plecînd de la ideea că teatrul e „un examen de conștiință colectivă... o artă a prezentului, o sinteză a pasiunilor, ideilor, elanurilor colective, a frămîntărilor sociale hotărîtoare la un moment dat“ (*Mărturii în contemporaneitate*, pag. 73), dramaturgul s-a ridicat împotriva pervertirii pseudorafinate a gustului public pe linia subiectelor facile sau degradante și a protestat împotriva cosmopolitismului și comercialismului, criterii extraestetice în teatrul romînesc de atunci.

Cu un real simț al echilibrului și o logică strînsă, scriitorul a abordat și dificila problemă a raportului dintre textul dramatic și activitatea regizorală, văzînd în regizor un „interpret“ artist al operei, al cărui rol e de a pune în valoare fondul de idei prin mijlocirea unor modalități de exprimare artistică superioară. Prin aceasta însă, spiritul inventiv al unui director de scenă poate să valorifice opera, nu numai din punct de vedere plastic și estetic, ci și din punct de vedere etic și ideologic.

Aceeași logică simplă și ponderată, bazată pe cunoașterea realității faptelor și o întinsă experienţă profesională, o dovedeşte şi concepţia regizorului în problema valorificării decorului. Relevînd însemnătatea stilului în arta picturală şi importanţa decorului ca „materializare a sentimentelor inspirate de o tragedie umană“, şi subliniind prestigiul concepţiei şi artei realiste a lui Stanislavski, G.M. Zamfirescu a fost un adversar al „decorativismului“ în sine şi al subordonării artei actorului, amănuntelor copleşitoare ale decorului naturalist. Căci, „decorul nu e un mijloc în sine, ci un mijloc de interpretare“, un auxiliar de preţ al textului dramatic şi un cadru adecvat pentru jocul actorului. „Pictura scenică decorativă — arăta G.M. Zamfirescu — are rolul de a zugrăvi în valori concrete procesul de conştiinţă al eroilor angrenaţi în acţiunea dramatică a piesei“.

Spirit activ, care a militat pentru lărgirea orizonturilor dramaturgiei şi teatrului romînesc, G.M. Zamfirescu a dovedit — prin întreaga sa activitate — efortul susţinut de a aplica ideile sale teoretice pe planul muncii regizorale. La împlinirea a douăzeci de ani de la moartea scriitorului şi a iscusitului om de teatru, evocarea figurii aceluia care a contribuit la înnoirea teatrului romînesc, luptînd împotriva practicilor empirice şi a sclerozării artei dramatice, devine o datorie!

Mircea Mancaş

CIRCUL ÎN „HAINE NOI“

Incă înaintea începerii spectacolului *Cu toate pînzele sus,* publicul este pus în prezenţa unei surprize pe care Circul de Stat din Bucureşti i-a prezentat-o de data aceasta. Ca printr-un scamatoresc hocus-pocus, arena, tradiţionala arenă, a dispărut şi, în locul ei, se înfăţişează privirilor spectatorilor un bazin de înot, pe care reflectoarele colorate de sub apă şi din cupola circului îl luminează puternic. Şi trebuie spus că cele mai reuşite numere din program (regia artistică: Cezar Ţipa) sînt tocmai acelea în care bazinul-arenă nu reprezintă un simplu şi ocazional decor ce ar putea fi foarte bine înlocuit, ci un element constitutiv al ambianţei, care dă valoare respectivei prezentări. In acest sens este remarcabil, de pildă, faptul că, în programul actual, circul a făcut un pas îndrăzneţ, transformînd baletul pe apă dintr-o preocupare a unor amatori de sport (participanţi şi privitori), într-un adevărat spectacol, la îndemîna publicului larg, un spectacol agreabil, de aceea bine primit.

De un real succes este, de asemenea, şi numărul *Spre zări albastre,* datorită calităţii exerciţiilor realizate, caracterului temerar care le defineşte, precum şi aspectului foarte atractiv al prezentării (hidroavionul care decolează, pentru a se roti sub cupolă, servind drept trapez pentru reuşite acrobaţii şi care amerizează apoi graţios în aplauzele spectatorilor).

Cecilia şi Alois Krateyl, „piloţi“ acrobatici, s-au remarcat într-un număr „aeronautic“, executînd cu succes cîteva exerciţii dificile. Se cuvine să facem o menţiune despre sfera care, spre surprinderea spectatorilor, străbate bazinul de la un capăt la celălalt, fără a fi vehiculată în mod aparent de vreun mijloc de tracţiune, ca şi despre meciul de polo pe apă disputat între două echipe de... cîini, meci de o deosebită savoare (din păcate, acest număr lipseşte la unele spectacole).

Mai puţin legate de decorul acvatic, dar spectaculoase prin agilitatea figurilor şi supleţea de care dau dovadă acrobaţii şi echilibriştii, ne-au părut tablourile *Cîntecul mării, Zborul lebedei* şi *In vacanţă la Eforie.* Deşi simpatică, ca totdeauna (foarte interesantă ideea cu xilofonul de picior), apariţia clovnilor muzicali Duo Vantino n-a avut nici în clin nici în mînecă cu apa, cu toate că numărul a fost botezat, nu se ştie de ce, *Pe Bistriţa la vale.*

Ca de obicei, la Circul din Bucureşti, partea comică a fost mai slabă. Dacă Ţăndărică şi Gen Munteanu au avut totuşi anumite clovnerii reuşite (mai ales scena cu căţelul-„lup de mare“, care fumează nonşalant pe „chei“), nu se poate trece cu vederea că majoritatea acţiunilor „tari“, destinate să provoace rîsul, constau în căderi sau aruncări în apă, repetate pînă la exasperare. Admirabile au fost însă dansurile pe sîrmă ale lui Ţăndărică.

Fără îndoială că trebuie apreciată tendinţa de a da spectacolului o prezentare unitară sub formula echipajului care pleacă în larg spre viitor, deşi textul comperajului este cam slab. *Cu toate pînzele sus* ar fi cîştigat însă mult dacă programul său ar fi fost mai consistent, mai bogat în numere atractive şi interesante, axate pe specificul spectacolului. In general, trebuie salutată iniţiativa rodnică a circului de a găsi ceva nou de oferit spectatorilor.

B. Dumitrescu

mai [illegible] inf. str

meridiane

STAGIUNEA TEATRALĂ LA MOSCOVA

După turneele estivale, colectivele teatrelor din Moscova au revenit la sediile lor, însuflețite de elanuri împrospătate, pentru împlinirea îndatoririlor și atingerea obiectivelor stagiunii care a început. Un repertoriu inedit și variat le stă în față spre a căpăta viață scenică. Centrul de greutate al repertoriului îl constituie piesele a căror temă este contemporaneitatea, în care gîndesc și acționează eroii zilei de azi, în care palpită viața și munca însuflețită a constructorilor comunismului, patosul creației lor avîntate. Numeroase opere dramatice oglindesc cu profunzime creșterea conștiinței politice a oamenilor ce înfăptuiesc septenalul. In aceste piese, se situează pe prim-plan rolul conducător și îndrumător al partidului în viața poporului sovietic, legătura lui indisolubilă cu masele, forța lui de înrîurire și propulsare a creației oamenilor în toate domeniile. In această mare familie tematică, se înscriu drama *Bătălie în marș* după cunoscutul roman al Galinei Nikolaeva, pe care spectatorii moscoviți o vor vedea pe scena Teatrului M.H.A.T. ; *Pădurea rusească* de L. Leonov, la Teatrul „Vahtangov“ ; *Pămîntul de fier* de A. Sofronov, la Teatrul Mic : *Întîmplare la Irkutsk* de A. Arbuzov la Teatrele „Ermolova“ și „Vahtangov“, *Fiul secolului* de I. Kuprianov la Teatrul „Gogol“.

In centrul preocupărilor din această stagiune, se află și sărbătorirea a 90 de ani de la nașterea genialului conducător al Revoluției din Octombrie, V. I. Lenin. Publicul va putea vedea evocat nemuritorul chip al lui Lenin, nu numai în spectacolele cu renumita trilogie a lui Pogodin, *Omul cu arma, Orologiul Kremlinului* și *A treia patetică*, nu numai în *Izvorul veșnic, Marele Kiril* și *In numele Revoluției,* ci și în lucrarea lui N. Virta, *Cele trei pietre ale credinței*, pusă în scenă la Teatrul „Mossoviet“. Această piesă înfățișează pe Vladimir Ilici în perioada creșterii avîntului revoluționar, în pragul revoluției din 1905. La Teatrul Central de Copii va fi prezentat spectacolul *Familia* de I. Popov, ilustrînd de asemenea aspecte din adolescența lui Vladimir Ilici.

Pe scenele mai multor teatre vor fi prezentate lucrări dramatice care oglindesc viața satului colhoznic din zilele noastre, transformat în urma istoricelor hotărîri ale Partidului Comunist. Astfel, piesa *Pămîntul* de V. Blinov, un debutant, va vedea lumina rampei la Teatrul Mic, iar la Teatrul „Pușkin“ se va juca piesa *Dacă ești om* de A. Movson. De asemenea, tema coeziunii între interesele personale și cele ale colectivului, tema prieteniei și încrederii existente între oamenii sovietici și-au găsit dramaturgi în persoana lui Nazim Hikmet, care a scris *Doi încăpățînați* (la Teatrul „Ermolova“), și a lui V. Vinilov și V. Kracht, care au realizat *A doua casă de la colț* (la Teatrul de Dramă și Comedie).

Neuitatele pagini din istoria războiului civil și a Marelui Război pentru Apărarea Patriei vor vedea lumina rampei în spectacolul Teatrului Mic : *Liubov Iarovaia,* în punerile în scenă de la Teatrul Central al Armatei Sovietice cu piesele *Colonelul Voropaev* de P. Pavlenko, *Vasili Tiorkin,* după poemul lui A. Tvardovski, și *Serioja de pe Malaia Bronnaia* de tînărul I. Șepkunenko, și prin piesa *Viața* de R. Simonov, care va fi reprezentată pe scena Teatrului „Vahtangov“.

In repertoriile teatrelor, un loc important îl ocupă și temele care oglindesc marele rol pe care-l joacă știința în viața poporului. Așa sînt piesele : *Vara cerul e înalt* de N. Virta (Teatrul „Mossoviet“), *Intre ploi torențiale* de A. Stein (Teatrul „Maiakovski“) și *Frumusețea focului* de K. Finn (Teatrul de Dramă și Comedie).

De asemenea, vor fi prezentate numeroase lucrări dramatice care ridică problema dragostei, a familiei, a formării omului nou. Astfel, la M.H.A.T. se va juca piesa *După nuntă* de D. Garin : la Teatrul Central al Armatei Sovietice, *Piața ancorei* de I. Stok ; la Teatrul de Dramă și Comedie. *Judecata are loc* de poetul H. Dorizo.

Un loc de cinste îl ocupă, de asemenea, piese despre tineretul sovietic, cu problemele educației comuniste, ale influenței muncii asupra formării personalității, ca și despre viața cuceritorilor pămînturilor înțelenite. E vorba de piesele *Moștenitorii* de N. Anov la M.H.A.T., *Cîntecul vîntului*, a dramaturgilor începători X. Veițler și A. Mișarin, la Teatrul Mic, *Prima întîlnire* de I. Gîtina la Teatrul „Mossoviet", *Frumoasa Maria* de T. Solodar la Teatrul Comsomolului Leninist, *Secretarul Taigalei* de M. Șatrov la Teatrul Tînărului Spectator.

Comedia și satira de calitate, atît de iubite în Uniunea Sovietică, vor fi prezente pe scenele teatrelor din Moscova. Astfel, vor vedea lumina rampei piesele *Rîzi, paiață,* de tînărul ziarist V. Strokopîtîv, *Două sute de mii pentru cheltuieli mărunte* și *Nimic adevărat* de V. Dîhovicinîi și M. Slobodskoi ; de asemenea comedia lui A. Sofronov, *Un milion pentru un zîmbet ;* a lui Stein, *Viori de primăvară ;* a lui I. Narimani, *Vîrsta periculoasă ;* a lui Mikitenko, *Solo de flaut.*

Sălile de spectacol își deschid ospitalier porțile, luminile rampei se aprind. Teatrele din Moscova urează spectatorilor, la început de nouă stagiune : „Bine ați venit !"

Ira Vrabie

DOUĂ FESTIVALURI DRAMATICE ÎN ANGLIA

Festivalul shakespearean de la Stratford, care s-a încheiat recent, și-a sărbătorit anul acesta centenarul. Intr-adevăr, stagiunea din 1959 a fost a suta, deși începutul acestei manifestări devenite tradiționale datează din 1879 ; dar, timp de cîțiva ani, au existat aici, anual, două „stagiuni Shakespeare" : una în primăvară, cealaltă în toamnă. De altfel, cea dintîi celebrare a marelui dramaturg în localitatea lui de baștină a avut loc încă în 1769, cînd renumitul actor englez David Garrick a venit de la Londra, cu poștalionul, pentru a organiza el însuși ceremonia. Nu strică să amintim că nici o piesă a lui Shakespeare nu a fost jucată cu acel prilej și că nici nu s-a dat lectură vreunei alte opere a lui. Abia în 1864, datorită strădaniei meșterului berar din Stratford, Edward Flower, au avut loc unsprezece reprezentații cu cinci din piesele lui Shakespeare. O primă clădire a Teatrului Memorial, inaugurată în 1879, a fost mistuită de un incendiu în 1926 ; actualul edificiu și-a deschis porțile în 1932, în ziua de 23 aprilie (dată îndeobște acceptată drept aceea a nașterii dramaturgului). Acum, festivalul durează din aprilie pînă în noiembrie, repertoriul lui cuprinde întotdeauna cinci piese, iar printre acei care se îngrijesc de buna lui desfășurare figurează și astăzi încă descendenți ai berarului Flower.

Stagiunea centenară a strălucit prin prezența, în rîndurile interpreților, a unor celebrități mondiale : Edith Evans, Paul Robeson, Charles Laughton și Laurence Olivier ; cu excepția lui Olivier, toți își făceau „debutul" la Stratford.

Ciclul spectacolelor a fost inaugurat cu *Othello,* în regia lui Tony Richardson. La vîrsta de 61 de ani, Paul Robeson a reluat, după un interval de aproape trei decenii, rolul pe care îl jucase la Londra, avînd-o pe atunci parteneră pe Peggy Ashcroft. Acum, Desdemona a fost jucată de tînăra actriță Mary Ure. Paul Robeson a dominat constant spectacolul, grație admirabilei sale prezențe scenice și timbrului majestuos, tulburător, al vocii, care plutea peste întreaga sală, captivînd prin intensa lui muzicalitate. Actorul american Sam Wanamaker a făcut din Iago un complotist sinistru, dar pronunția lui „neortodoxă", care siluia pe alocuri versul, a supărat întrucîtva urechea spectatorului englez. Totuși, rezultatul final a fost impresionant.

A urmat apoi *Totu-i bine, cînd se sfîrșește cu bine* de Shakespeare, în regia lui Tyrone Guthrie, decoruri și costume de Tania Moiseivici. Spectacolul a fost aproape identic cu acela prezentat în urmă cu cîțiva ani, în cadrul Festivalului Shakespeare de la Ontario (Canada) ; fidel procedeului său de a situa acțiunea într-o perioadă mai apropiată de a noastră, pentru a pune astfel în lumină mesajul universal și etern al bardului, Guthrie a recurs, de astă dată, la un amestec de perioade : în vreme ce prima și ultima parte a piesei s-au desfășurat la curtea imaginară a unui monarh francez de pe la mijlocul secolului trecut, părții centrale, care zugrăvește războiul, i s-a dat un cadru evocator al unor ciocniri militare petrecute în regiuni de deșert în ani foarte recenți. In felul acesta, a fost reîmprospătată amintirea unor evenimente istorice încă destul de apropiate și nu încape îndoială că ideea lui Guthrie a sporit eficacitatea săgeților critice pe care Shakespeare le îndreaptă împotriva intrigilor de curte, a politicii de forță și a brutalității și ororilor războiului. In rolul contesei de Roussillon, bătrîna actriță Edith Evans, care a împlinit 70 de ani, s-a impus printr-un joc sigur și prin ținută scenică.

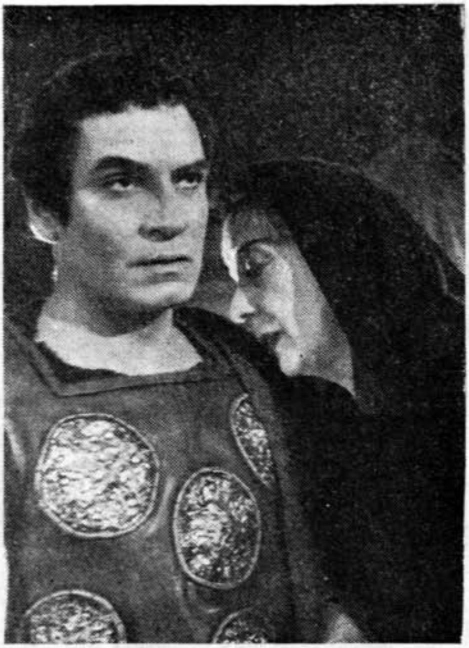
Cît privește *Visul unei nopți de vară,* elementele ce se cuvin revelate în acest

Mary Ure în Desdemona și Paul Robeson în rolul titular din „Othello"

spectacol, pus în scenă de Peter Hall, sînt decorul și costumele, create de scenografa franceză Lila de Nobili.

A patra piesă reprezentată a fost *Coriolan,* tot în regia lui Hall. În rolul titular, Laurence Olivier a fost de o mare și impunătoare frumusețe, dar a nedumerit în privința caracterului personajului, pe care încerca să-l înfățișeze. Coriolan este un orgolios comandant militar de viță nobilă, care disprețuiește norodul de rînd, mulțimea celor care luptă sub comanda lui și pentru el, îi asigură hrana și îi țes hainele pe care le poartă. Așa fiind, te cuprinde mirarea că, totuși, Coriolan consimte să fie consul, știind bine că va trebui mai întîi să se supună votului democratic al plebei. De altfel, acesta și este sîmburele tragediei ; de aceea consider că plebeii nu ar fi trebuit înfățișați — așa cum s-a făcut în spectacol — ca niște făpturi subumane, cum îi vedea Coriolan. In pofida acestei tălmăciri discutabile, au existat în spectacol multe însușiri relevînd rafinament, iar scena morții lui Coriolan a fost într-adevăr momentul dramatic culminant al serii.

In *Regele Lear,* Charles Laughton — pășind pe urmele străluciților lui predecesori în acest rol : Laurence Olivier, John Gielgud, Michael Redgrave, Donald Wolfit — și regizorul Glen Byam Shaw au dovedit că această tragedie shakespeareană este cît se poate de aptă pentru a fi transpusă pe scenă, dacă se merge pe linia simplității și sincerității. Tot simplu a fost conceput și decorul de către Motley — pseudonim care ascunde identitatea a două surori. Episodul furtunii, spre pildă, s-a desfășurat pe o scenă aproape goală, cuvintele rostite de rege nefiind acoperite nici de tunete, nici de orchestră, cum se întîmplă îndeobște ; efectul urmărit a fost obținut, așa cum de bună seamă va fi intenționat Shakespeare, datorită magiei exclusive a poeziei. Din clipa în care Lear împarte regatul lui între cele două fiice rele, Laughton leapădă orice vestigiu de regalitate, devenind un bătrîn simplu și uman, năpădit de năravurile și suferințele de care nu e scutit nici un om ajuns la o vîrstă foarte înaintată. In pofida unor puncte vulnerabile în distribuție, spectacolul a marcat încununarea cu succes a unei stagiuni foarte apreciate. Glen Byam Shaw — care părăsește cu aceasta conducerea Festivalului — se poate pe bună dreptate mîndri cu ea. El lasă în urma lui o tradiție valoroasă, și succesorul său Peter Hall — tînărul regizor în vîrstă de 27 de ani — va trebui să depună eforturi pentru a se do-



Laurence Olivier în rolul titular și Edith Evans (Volumnia) în „Coriolan"

vedi la înălțimea ei. Toată lumea așteaptă să-l vadă la lucru; este știut că Hall are de pe acum în vedere planuri mari pentru stagiunea din 1963, în cadrul căreia se va celebra a 400-a aniversare a nașterii lui Shakespeare.

Festivalul de la Edinburgh din anul acesta a fost al treisprezecelea. Deși l-a precedat o campanie publicitară menită să demonstreze că va fi la fel de interesant ca și „edițiile" anterioare, au fost destul de numeroși cei care au prevăzut că participarea masivă a unor companii teatrale provinciale, a Operei Regale a Suediei — relativ puțin cunoscută — și a Baletului Național din Finlanda — despre care, cel puțin în Anglia, nu se știa mai nimic —, nu părea să indice menținerea nivelului ridicat la care eram în drept să ne așteptăm.

Acum, după ce festivalul a luat sfîrșit, se poate afirma cu certitudine că, din punct de vedere artistic, a fost cel mai puțin izbutit din toate.

Pe planul producției dramatice prezentate, s-a impus în primul rînd spectacolul cu *Cele trei stări,* o satiră veche de 400 de ani împotriva statului, religiei și politicii, lucrare a autorului scoțian David Lindsay, care a fost scuturată de praful arhivelor și reprezentată în patru rînduri pînă acum, în cadrul succesivelor festivaluri de la Edinburgh. Desfășurîndu-se într-o sală mare, fără prosceniu, pe o simplă platformă înconjurată din trei părți de public, spectacolul a fost conceput de Tyrone Guthrie ca un amplu „tablou vivant" din renașterea scoțiană. Guthrie este, de altfel, singurul regizor englez care a dovedit că stăpînește pe deplin problemele legate de montarea pe „scene deschise". Satirizînd viciile aristocrației feudale și ale bisericii controlate de stat (ca să nu mai vorbim despre statul controlat de biserică), piesa lui Lindsay este tot atît de bogată în învățăminte astăzi, ca și în perioada cînd a fost scrisă.

Dintre celelalte producții dramatice, se impune menționarea piesei bătrînului dramaturg irlandez Sean O'Casey *Cook-a-doodle Dandy,* care în interpretarea unui colectiv format cu precădere din irlandezi și în regia sigură și sugestivă a lui George Devine a fost piesa de rezistență a festivalului. Lucrarea lui O'Casey este un amestec de feerie și farsă, a cărei acțiune e plasată în Irlanda, într-un fund de țară. Ca de obicei la O'Casey, piesa abundă în atacuri împotriva clerului și în situații captivante, care însă nu sînt exploatate pînă la capăt; limbajul poartă pecetea tulburătorului har poetic al dramaturgului.

Compania teatrală din Perth a prezentat *Spadă-Lungă în Gasconia* de Eric Linklater; deși acțiunea piesei are un cadru medieval, am asistat, în fond, la o satiră a lumii moderne, țintind instituțiile religioase, belicismul, spiritul de clasă burghez etc. Un grup de foști studenți ai Universității Oxford — care și anul trecut au venit la festival cu o foarte originală piesă a unui tînăr autor — au prezentat *De ce tocmai puiul?* de John MacGrath. Este o piesă scrisă de un tînăr despre tineri, despre adolescenți proveniți din familii burgheze, care se simt izolați și lipsiți de perspective într-o lume pe care nu o iubesc, ba chiar o vrăjmășesc. In semn de protest, ei se retrag într-o locuință de țară căzută în ruină, preferînd să ducă aci o viață apropiată de a animalelor, decît să accepte binefacerile și oblăduirea așezămintelor oficiale. Conflictul decurge din ciocnirea dintre banda de tineri și conducătorul lor, pe de o parte, și o tînără trimisă la ei de o organizație de „opere sociale", pe de altă parte; confruntarea dintre două concepții asupra loialității, două mentalități, generează dramatismul intens al piesei.

Ossia Trilling

CLARIFICĂRI ESTETICE STIMULATOARE*

O carte de estetică ! Cu semn de exclamație, fiindcă faptul beneficiază în orice caz de privilegiul rarității. Studiul lui Andrei Băleanu răspunde unei nevoi imperioase. Ca să se realizeze vasta acțiune de educare și reeducare a intelectualității artistice în spiritul ideologiei marxist-leniniste, clarificările teoretice, aduse de o estetică științifică, sînt indispensabile. De altfel, izbînzile repurtate în practica artei pe drumul realismului socialist solicită sinteze solid fundamentate, apte să îndrumeze căutările creatoare. Cei care activează în sectorul dramaturgiei și-au manifestat adesea și ei dorința de a citi și dezbate lucrări de teorie a teatrului, de estetică în general, care să-i călăuzească în încercările lor de creație. Din nefericire, specialiștii în domeniul esteticului, cărora le revine în mare măsură îndeplinirea acestei sarcini, nu se disting prin promptitudine.

Andrei Băleanu s-a încumetat la o muncă anevoioasă. Meritul studiului este deci cu atît mai mare. Tema aleasă ca obiect al cercetării înglobează trăsături esențiale ale esteticii, raportul dintre conținut și formă constituind o problemă-cheie.

Ar fi utilă, cred, o evidențiere a calităților studiului lui Andrei Băleanu, *Conținut și formă în artă*. O astfel de evidențiere ajută la crearea unui climat favorabil apariției altor lucrări de estetică, atît de așteptate de tineretul studios, de oamenii de artă și literatură, de creatorii din sectorul teatrului etc.

In primul rînd, ar trebui subliniată orientarea fermă a cercetării. Autorul evită alunecarea pe laturi minore, secundare, care ar estompa sensul general al tezelor. Accentul este pus hotărît pe aportul marxism-leninismului în elucidarea problemelor conținutului și formei în artă. Reiese convingător uriașa contribuție a clasicilor marxism-leninismului în așezarea esteticii pe baze consecvent științifice. In argumentația sistematică desfășurată, nu se pierde din vedere, în relația dintre fond și formă, primatul conținutului ideologic. E firesc, de aceea, să se insiste asupra necesității delimitării atitudinii scriitorului, asupra necesității partinității comuniste. De la premisele științific enunțate, se ajunge în mod logic la pledoaria pentru triumful realismului socialist.

Se remarcă, deci, imediat faptul că lucrarea lui Andrei Băleanu ține seama de exigențele actualității. De aci decurge o altă calitate prețioasă. Nu se resimte acea preferință exclusivă pentru abstracțiuni, care contaminează cîteodată pe esteticieni. Desconsiderarea practicii, eliminarea exemplelor ilustrative ar știrbi înseși criteriile de judecare a artei pe care le promovează autorul. Cartea lui Băleanu este împînzită cu numeroase referințe concrete, din cele mai diverse sectoare ale artei. Se fac de multe ori și referințe la dramaturgie, piese ca *Ziariștii* de Al. Mirodar, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu fiind citate pe larg.

Este regretabil însă faptul că nu întotdeauna exemplificările depășesc o anumită caracterizare de suprafață. Ne-ar fi interesat o demonstrație mai analitică a unității conținutului și formei într-o operă anumită a artei noi. Noțiunea de idee artistică, însemnat termen în deslușirea problemelor, s-ar fi cerut expusă în paralele concludente, arătînd diferența de conținut între *Desculț* de Zaharia Stancu, *Bijuterii de familie* de Petru Dumitriu, tabloul *1907* de Octav Băncilă și filmul *Ciulinii Bărăganului* (pag. 84).

Andrei Băleanu se mulțumește cu constatarea enunțată general : „Fiecare autor a tratat însă această temă (răscoala din 1907) în lumina unei idei artistice proprii". De aci înainte, abia ar fi fost potrivit un efort de analiză comparativă.

Observînd aspectul actual al cercetării, trebuie să relevăm și spiritul combativ în care sînt tratate problemele esteticii contemporane. Se desfășoară continuu o polemică deschisă cu tezele idealiste reacționare. Ceea ce caracterizează această dispută principială, este și atenția acordată argumentelor. Nu se renunță la forța demonstrației în favoarea sentințelor definitive. De aceea, descalificarea curentelor decadente devine o consecință de netăgăduit a argumentației. In lucrarea *Conținut și formă în artă* se face astfel o demascare convingătoare a descompunerii artei burgheze contemporane, care neagă conţinutul social, propovăduieşte autonomia formei şi degradează noţiunea de frumos. In special modernismul, ca principală manifestare a artei burgheze contemporane, este supus unei disecţii nimicitoare.

---

* Andrei Băleanu, *Conținut și formă în artă*, Editura Științifică, București 1959.

Apărînd puritatea esteticii marxist-leniniste, Andrei Băleanu avertizează asupra pericolului revizionismului. Caracterul militant al lucrării se întrevede mai ales în lupta consecventă împotriva tezelor diversioniste, care denaturează esenţa marxismului. Revizioniştii caută să golească arta de conţinut, de tendinţa socială care o însufleţeşte. Scopurile politice ale acestor teorii sînt clare: anularea sensului progresist al artei, discreditarea ideii superiorităţii artei sovietice realist-socialiste, faţă de arta burgheză contemporană. Evazionismul, apolitismul. reprezintă de fapt o formă de propovăduire a unei arte antipopulare, antisociale. Criticînd afirmaţiile emise de I. Vidmar (Iugoslavia), Andrei Băleanu reliefează importanţa concepţiei ideologice în artă şi a ataşamentului faţă de forţele sociale înaintate.

Pe acest tărîm al combaterii esteticii retrograde, cartea ar fi putut cîştiga încă în profunzime. Prezentarea istorică a concepţiilor idealiste, în mod necesar concentrată într-un spaţiu limitat, rămîne la un moment dat prea schematică, cu rezumări simplificatoare. In general, teoriile estetice ale idealiştilor romîni (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Paul Zarifopol etc.) sînt extrem de fragmentat menţionate, fără o evaluare critică adîncă. O reconsiderare intransigentă ar fi dat un fundament mai trainic luptei împotriva recidivelor actuale ale formalismului.

Andrei Băleanu înţelege răspîndirea teoriilor estetice ca o misiune actuală şi combativă. De aceea, ideile principale sînt expuse cu limpezime, probleme complicate devenind accesibile unor cercuri largi de cititori. Din dorinţa clarităţii, chestiunile dificile nu sînt însă de obicei evitate sau deformate prin condensare. Caracterul complex al artei este mereu subliniat. Necesităţi metodologice obligă la compartimentare, dar autorul nu omite unitatea procesului artistic şi refuză fărîmiţarea didacticistă.

Este de remarcat că autorul nu ezită să-şi rostească părerea şi în probleme controversate, pe care estetica nu le-a soluţionat încă pînă la capăt. Specificul reflectării artistice, noţiunea de conţinut artistic, cu diferenţierile faţă de celelalte domenii ale ideologiei, contradicţiile între conţinut şi formă în opera de artă sînt dezbătute minuţios în lucrarea lui Andrei Băleanu. Cu probitate, autorul reproduce tezele în discuţie şi-şi susţine argumentat punctul său de vedere. In special în problema specificului ideii artistice (care nu poate ignora individualitatea fenomenului), Andrei Băleanu se situează pe poziţii avansate, creatoare. Autorul este la curent cu discuţiile purtate în presa romînă de specialitate şi ia atitudine în faţa diferitelor opinii enunţate.

Pentru a conferi cercetării sale un cîmp de aplicaţie mai bogat, Andrei Băleanu se ocupă detaliat şi de trăsăturile formei artistice, analizînd separat aspecte particulare, cum ar fi, de pildă, rolul convenţiei în teatru. Aici se dezvoltă interesante observaţii cu privire la sensul realist al convenţiei. Se arată utilitatea luptei împotriva convenţiei rutiniere, neadaptată conţinutului, sau împotriva acelei convenţii care este folosită ca un scop în sine, fără a sluji unei idei artistice. Aspectele formei artistice nu sînt cercetate independent de orientarea ideologică, de conţinut. Andrei Băleanu scrie: „Motivul principal pentru care sistemul lui Stanislavski, înţeles în adevăratul său spirit, nu poate duce la închistare şi rutină, este acela că el respinge falsele inovaţii exterioare, formele goale folosite de dramaturgul modei şi al „originalităţii" ieftine, artificiile scenice lipsite de o justificare ideologico-artistică. Stanislavski a înţeles că noutatea în teatru porneşte de la dramaturgie, de la actualitatea textului dramatic".

Stimularea căutărilor îndrăzneţe în teatru, fără a rătăci departe de direcţia ideologică justă, depinde şi de siguranţa cunoştinţelor estetice. De aceea, publicarea unor lucrări de acest gen trebuie salutată cu căldură. Sperăm că în general lucrări de estetică, de teoria artei şi literaturii, de critică literară sau dramatică vor fi iniţiate cu mai mult interes de către edituri. Este o necesitate a frontului nostru artistic, care nu trebuie subestimată.

S. Damian

I. P. 2, c. 3788

BIBLIOTECA ACADEMIEI

Coperta I: Anca Şahighian (Ximena), Carmen Stănescu (Donna Uracca) şi C. Bărbulescu (Don Rodrigo) în Cidul *de Corneille-Teatrul Naţional „I. L Caragiale".*

Coperta IV: Petru Popa (Colonelul Pickering), Liliana Tomescu (Eliza Doolitle) şi George Constantin (Higgins) în Pygmalion *de Bernard Shaw-Teatrul Armatei.*

3 art. t. [illegible] – Bart. t. [illegible]
pt. [illegible] necrolog – analiză spect. teatrale

[illegible]

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — Bucureşti
Tel. 14.35.58

Abonamente se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară

PREŢUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

C119

teatrul

Lei 5